Archiv für Musikforschung

Herausgegeben im Auftrage
des Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung

Fünfter Jahrgang 1940

Geleitet von Rudolf Steglich



DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

Inhalt

Verzeichnis der besprochenen neuen Bücher

(Nur Haupttitel, Name des Besprechenden in Klammern)

Inhaltsverzeichnis

zum

Archiv für Musikforschung, Jahrgang V

Archiv für Musikforschung

Herausgegeben im Auftrage des
Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung

+

5. JAHRGANG 1940 / HEFT 1



DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

Archiv für Musikforschung

5. Jahrgang / 1940

Geleitet von Rudolf Steglich

+

Inhalt des 1. Heftes

Archiv für Musikforschung

Herausgegeben im Auftrage des
Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung

5. Jahrgang 1940 Heft 1

Neue Beiträge zur Erforschung des Lochamer Liederbuchs

Von Günther Lehmann, Hamburg

Die auf den Innenseiten mit Papier beklebte Pergamentschale des vereinigten Lochamer Liederbuchs und des Orgelbuchs aus dem Paumann-Kreis ist bisher noch nicht untersucht worden. Zwar haben sich verschiedene Forscher[1] mit der Lesung der auf den Papierseiten befindlichen Textbruchstücke beschäftigt, ohne jedoch die Herkunft der Texte zu bestimmen — es handelt sich im wesentlichen um eine Stelle aus dem 53. Brief des hl. Hieronymus „ad Paulinum presbyterum" auf dem 1. Deckblatt und um einen Kometenbericht vom Juni 1456 auf dem 2. Deckblatt —, aber mit dem auf den Pergamentblättern aufgezeichneten seltenen Brevier hat sich bislang noch niemand befaßt.

Zu der vorderen Papierseite bemerkt Konrad Ameln[2]: „Auf der vorderen findet sich oben eine längere Eintragung, die möglicherweise auf den Kodex Bezug nimmt [2]; doch bricht sie plötzlich ab und ist in dieser fragmentarischen Fassung nicht zu deuten. Darunter findet sich ein halb ausgekratzter Name von älterer Hand und noch tiefer der Namenszug C. T. de Murr aus dem Jahre 1811." Amelns Vermutung, die Eintragung nehme Bezug auf den Kodex, beruht offenbar auf Arnolds irriger Lesung der Überschrift „. . . *in prologo bib.*", die er als „. . . *in prologo lib.*" deutet[3]. Abgesehen davon, daß deutlich *bib.* zu lesen ist und daß Arnolds paläographische Ergebnisse erwiesenermaßen[4] nicht immer zuverlässig sind, spricht zugunsten der Lesung *bib.*, daß der erwähnte 53. Hieronymus-Brief eine Art Vorrede zur Bibelübersetzung des Heiligen bildet. Darin möchte Hierony-

[1] Friedr. Wilh. Arnold, Das Locheimer Liederbuch nebst der Ars Organisandi von Conrad Paumann, Jb. f. Musikal. Wissenschaft, hrsg. von Friedr. Chrysander, Bd. II, Leipzig 1867; Konrad Ameln, Faksimile-Ausgabe des Kodex Zb. 14 Wernigerode, Berlin 1925.

[2] A. a. O., S. 1. [3] A. a. O., S. 6.

[4] Vgl. Arnolds Irrtum bei „in clepsedry", wo er S. 80 u. 217 (Chrys. Jb.) „in clepsedorf" liest statt „in clepsedris = in Trichtern, Kaschemmen" (vgl. Crecelius, Monatsh. für Musikgeschichte 12, S. 133).

mus seinem Kollegen unter Heranziehung klassischer Zitate[1] klarmachen, „te in scripturis sanctis sine praevio et monstrante semitam non posse ingredi“[2], wie alle Berufe, auch die Arbeiter der Faust, „absque doctore non possunt esse, quod cupiunt“[3]. Es ist denkbar, daß die Stelle zu Vergleichszwecken aus einer Bibelvorrede abgeschrieben ist oder daß mit den Worten *in prologo bib.* der Zweck jenes Hieronymus-Briefes bezeichnet werden sollte. Bekanntlich begann man sich im 15. Jahrhundert in einigen Klöstern verstärkt mit dem Zustand der Texte patristischer Werke zu beschäftigen; die Versuche der Brevierreform, die erst nach der Mitte des 16. Jahrhunderts in der Schaffung des Breviarium Romanum ihren Abschluß fand, mochten die Textkritik befruchtet haben; es fällt nämlich auf, daß gerade Liturgiker wie Gregor I. und auch andere Väter wie Hieronymus und Augustin von gelehrten Mönchen und weltlichen Doktoren der Theologie bei ihren Studien bevorzugt[4] und daß eben diese Väter von gewissen Brüderschaften zu Schutzheiligen erwählt wurden[5].

Auf eine Beschäftigung des Liederbuchbesitzers mit der Bibel und den Kirchenvätern scheint mir auch folgende federprobenartige Eintragung[6] auf S. 39 des Liederbuches unter der Strophe „Mein trawt geselle“ zu deuten: *ambulate per viam iustitie.* Die darunter vermerkten Vokabeln mit Übersetzung wirken wie von der Hand eines Lateinschülers und stützen die Vermutung, daß sich das Liederbuch im Besitz eines Theologiestudenten befunden habe. Ein Bibelzitat mit jenen Wörtern ist allerdings nicht festzustellen, jedoch kehrt die Ausdrucksweise im Alten Testament und bei den Kirchenvätern Hieronymus und Augustin wieder. Proverbia 9,6 steht die parallele Aufforderung: „Ambulate per vias prudentiae!“ Vielleicht hat der Schreiber ungenau nach dem Gedächtnis zitiert, wobei er an Hieronymus, in Isaiam 26,7 dachte: „In una igitur Christi semita omnes justitiae reperiuntur, et propter eam suo calcavit et trivit pede, ut quicunque per eam voluerit ambulare, cursu ambulat inoffenso.“ Möglicherweise wollte der Schreiber auch absichtlich jene Stelle in den Sprüchen parodieren, um vielleicht eine Andeutung über sein theologisches Rechtsstudium zu machen oder seine Devise zu verewigen. Jedenfalls steht der geistliche Charakter der Eintragung fest, sie kann einem gewöhnlichen Lohnschreiber nicht ohne weiteres zugetraut werden[7].

Mehr noch als diese Spuren einer geistlichen Hand zwingt der Inhalt der Pergamentschale zu der Annahme, daß der Kodex vor dem erst 1512 nachgewiesenem

---

1 In unserem Text: Horatius, epist. II, 1, 115 sq.

2 Isidor Hilberg, Epistulae S. Eu. Hieronymi, Wien 1910, 53. Brief, Abschnitt 6.

3 Kodex Wernigerode, 1. Papierseite, Hilberg, a. a. O., Abschnitt 6.

4 Chronicon Canonicorum Regularium ord. S. Augustini Capituli Windesemensis, auctore Joanne Buschio Can. Reg., ed. Heribert Ros-Weydi, Soc. Jesu, Antwerpen 1621; vollendet im Sülte-Stift 1464; s. S. 105.

5 Z. B. die Fratres communis vitae, Fratres bonae voluntatis, Fratres devoti, auch Hieronymianer oder Gregorianer genannt.

6 Noch niemals erwähnt, auch nicht von J. Müller-Blattau in seiner Zusammenstellung der Beischriften in seiner Arbeit: Die Weisen des Locheimer Liederbuchs, Archiv für Musikforschung, 3. Jg. 1938, Heft 3, S. 277f.

7 Arnold, a. a. O., S. 12 Mitte, erklärt sich auch gegen einen „Schreiber von Profession“, wenn auch aus anderen Gründen.

Wolf von Lochammer[1], dessen Schriftzüge — oder die seines Schreibers — ebenso wie die Farbe der Tinte von den übrigen Texten und Beischriften der Seite abweichen[2], jedoch nach Vereinigung der beiden Teile, des Liederbuches und des Orgelbuches, in geistlichem Besitz war. Nach dem Einbinden in die Pergamentblätter muß die Handschrift deswegen einem theologisch-geschichtlich Interessierten gehört haben, weil der Schreiber des Kometenberichtes von 1456 auf der hinteren eingeklebten Papierseite zweimal mit dem Worte *anno* begonnen hat; das erstemal hat er zu hoch angefangen. Zugleich haben wir in jenem Datum „drei Tage vor und nach Vitus (St. Veit) 1456", das ist dem 15. Juni nach dem alten Kalender, einen terminus post quem für das Einbinden bzw. Zusammenbinden der Handschriften, die beide vorher für sich bestanden haben müssen, wie man aus den Daten *anno 1455 In Carnisprivio hic tenor cum sequenti*[3] und *Fundamentum organisandi Magistri Conradi Ceci de Nürenberga anno 1452*[4] schließen kann. Allerdings vermag man sich auf jenen terminus post quem nur dann zu berufen, wenn man Amelns Beweisgründen[5] für den getrennten Ursprung der Handschriften folgt, denn an und für sich könnte die hintere Papierseite auch längere Zeit bis zum Jahre 1456 leer geblieben sein. Der Zeitraum von 1452—1456 ist jedoch so kurz und dazu noch das späteste Datum des Orgelbuches, *anno 1455 Remigii confectum*[6], d. h. am 1. Oktober, so nahe der angenommenen Zeitgrenze, daß man kaum fehlgehen wird, die Vereinigung der Handschriften um das Jahr 1456 anzusetzen. Auch Ameln[7] vermutet, „daß die beiden Handschriften sehr früh zu einem Bande vereinigt worden" sind.

Nach 1460 war der Kodex in den Händen eines gewissen *fr Judocus de winßheim*[8], der sich unter dem „Schlager" „Ich spring an disem ringe" nach der Beischrift *agdorϒ αꝺ σο* unterzeichnet hat; ob es sich bei diesem Manne um einen frater handelt, wie Ursprung meint und sich dabei das Treiben eines lebenslustigen Priesters ausmalt[9], dero ob in jener Abkürzung der auf der ersten Papierseite halb ausgekratzte Name *fridericus* verborgen ist[10], ob die Ortsbezeichnung als Winßheim oder Winßhem zu lesen und „damit die mit Nürnberg eng verbundene kleine Reichsstadt Windsheim gemeint ist"[11]. muß die nähere Untersuchung dieser keines-

---

[1] Otto Ursprung, Vier Studien zur Geschichte des deutschen Liedes, III. Wolflin von Lochammers Liederbuch, ein Denkmal Nürnberger Musikkultur um 1450, Archiv für Musikwissenschaft, 1923, S. 318; Ameln, a. a. O., S. 6.

[2] Ameln, a. a. O., S. 5f.

[3] Liederbuch, S. 35.

[4] Orgelbuch, S. 46 (durchgehende Paginierung für den ganzen Kodex).

[5] A. a. O., S. 4. [6] Orgelbuch, S. 86.

[7] A. a. O., S. 4 Mitte.

[8] Die Unterschrift mag für sich bestehen, wie Ursprung, a. a. O., S. 319, und Ameln, a. a. O., S. 6 behaupten, ohne irgendwelche Beweise beizubringen — Ursprung beruft sich auf Gutachten von Herse und von Roth — oder nicht!

[9] A. a. O., S. 319ff.

[10] Mir scheint die Lesung frater nach einem Vergleich mit den Abkürzungen in Joh. Ludolf Walthers Lexicon Diplomaticum, Göttingen 1745—1747, eher möglich, doch sieht der zweite, ausgekratzte Name neben fridericus auf der ersten Papierseite wie Judocus aus!

[11] Ameln, a. a. O., S. 7.

wegs leichten Fragen ergeben. Ihre Lösung ist allerdings von größter Bedeutung für die Geschichte des Lochamer Liederbuches und im weiteren für Theorie und Geschichte des deutschen Volksliedes.

Z. B. wird auf Grund der Lesung *agdorɤ* oder *ag·dorɤ* als Agdorf[1] auf einen Zusammenhang von volkstümlichen Zügen der Lieder „All mein gedencken" und „Ich spring an disem ringe" mit einer dörflichen Umgebung hingewiesen, nachdem im gleichen Satz von städtischer Musikkultur gesprochen wurde[2]. Die an sich schon unhistorische Meinung, daß auch damals wie heute die Volkstümlichkeit von Liedern, Trachten und Gebräuchen mit der Entfernung von der Großstadt zunehme, würde aber zusammenbrechen, wenn sich erwiese, daß das Häkchen am Schlusse des Wortes *agdorɤ* kein f, sondern ein Abkürzungssiegel ist. Da Arnold[3] zuerst Agdorf las, erinnere man sich seines bereits erwähnten[4] Irrtums im Falle von *in clepsedris*, wo er in dem gleichen Schlußzeichen ein f sah; nimmt man hinzu, daß auch *winßhofen*[5] eine gänzlich abwegige Auflösung des Schlußsiegels jenes Namens ist und daß Arnolds Hypothese vom „singlustigen Juden"[6] allein auf Grund hebräischer, deutsche Wörter verbergender Buchstaben bereits ihre Erledigung gefunden hat[7], so verliert Arnolds spitze Bemerkung über Maßmann[8] an Berechtigung. Beide haben Richtiges und Falsches auf dem schwierigen Gebiet der Sigelauflösung zutage gefördert. Bereits Maßmann[9] vermutet die heute allgemein angenommene Lesung *de Winßheim.* Das Schlußsigel von *agdorɤ*, das außer auf S. 37 und 41 des Liederbuches auch in dem bisher unbeachteten, neben dem Monogramm des Jo. Götz[10] S. 13 stehenden *α ϑɤ* vorkommt, kann Maßmann unmöglich „übersehen" haben; vielmehr wird er damit nichts anzufangen gewußt oder es zu deuten nicht gewagt haben. So hat er sich darauf beschränkt, die Buchstaben *ag dor* wiederzugeben und darin Abkürzungen für Agatha und Dorothea (letzteres mit Fragezeichen!) zu vermuten. Tatsächlich finden sich in dem Kalendarium des Breviarium Bambergense von 1498[11] dieselben Abkürzungen im Monat Februar für die hl. Agathe am 5. und für die hl. Dorothea am 6. des Monats:

ag A (=Sonntag) *Nōs. Agathe vginis marti. IX lectiões*
dor b (=Montag) *VIII Dorothee vgīs martiris IX lcões.*

Die Heiligen- und sonstigen Feste sind in diesem Brevier durch Abkürzungen der Namen ganz links am Rande bezeichnet. Besonders wichtig ist nun die Feststellung, daß im Kodex Wernigerode nach damaliger Gewohnheit die Tagesbezeichnung stets durch den Heiligennamen des betreffenden Tages geschieht, so

---

1 Ameln, S. 7 Anm.
2 Ebenda, „Stadt als Heimat der in unserer Handschrift überlieferten Kunst . . ."
3 A. a. O., S. 11 f. 4 Hier S. 1 Anm. 4.
5 Arnold, a. a. O., S. 11.
6 Arnold, S. 14.
7 Chrysander und Bellermann im Nachwort zu Arnolds Arbeit, S. 230 unten.
8 Bei Arnold, S. 12 Anm.
9 Arnold, S. 4; dazu sei darauf hingewiesen, daß auch im Worte „dein" der Beischrift „alzeyt dein" S. 10 und 11 des Liederbuches das i in gleicher Weise von der n-Schleife hochgezogen ist wie das i in „winßheim" S. 41!
10 Ameln, S. 10 (von Ameln erstmalig festgestellt!).
11 Stadtbibliothek Bamberg. RB Inc. typ. V. 33; Nürnberg gehörte zur Diözese Bamberg.

S. 35: *anno 1455 in carnisprivio* . . ., S. 45: *Johannis et pauli martyrum anno 1452,* S. 77: *Nativitatis marie 1453,* S. 87: *anno 1455 Remigii confectum,* zweite Papierseite des Einbandes: *anno 1456 tres dies ante viti et post.* Niemals erscheint vor dem Datum eine Ortsangabe außer als Bestandteil des Namens wie *de Nürenberga* und *de winßheim.* Wenn schon Nürnberg, wo die meisten Lieder in den Kodex eingetragen sein sollen und wo das Orgelbuch höchstwahrscheinlich geschrieben worden ist, niemals in einem Zuge mit einem Datum genannt wird, so dürfen wir dies von einem kleinen Dorf noch weniger erwarten.

Der bisher unbemerkte Zusammenhang von Jo. Götzens Monogramm und der Beischrift *α ϑr* macht die „Hypothese Agdorf" noch unsicherer, da der Name Götz in Nürnberg zu Hause ist und Jo. Götz vermutlich ein Nürnberger Meister ist[1]. Gegen die Gleichsetzung von „Agendorf" und „Agdorf" sind vom germanistischen Standpunkt aus Bedenken laut geworden, da das niederbayrische g zur Zeit des Lochamer Liederbuches den Lautwert des ch im Silbenauslaut hatte. Aus einem „Achdorf" kann also unmöglich ein modernes (und von Otto Ursprung schon für das 15. Jahrhundert nachgewiesenes) Agendorf entstanden sein[2].

Gegenüber diesem negativen Beweisgrund lassen sich für einen unmittelbaren Zusammenhang von Monogramm und Beischrift positive Gründe anführen: Schrift und Schlüsselbezeichnung (*c*- und *f*-Schlüssel) sind bei den Liedern S. 13, S. 37 und S. 41, die die Beischrift *ag dor* bzw. *α ϑr* aufweisen, dieselben. Freilich findet man die erwähnte Schlüsselbezeichnung bei fünf weiteren Liedern, von denen nur eins, Nr. 2, das Monogramm *JG* trägt.

Schließlich muß man bedenken, daß der Schreiber nur wenige Lieder datiert hat und daß die wenigen Daten kaum für jemand anders als ihn selbst bestimmt gewesen sein mögen, sei es zur persönlichen Erinnerung oder für die Entlohnung, falls er auf Bestellung arbeitete. Letzteres ist, wie oben bei der Beurteilung gelehrter Eintragungen begründet, nicht ohne weiteres vorauszusetzen. Immerhin wäre es möglich, daß wenigstens Wolflein von Lochammer einen bezahlten Schreiber hatte, wenn man zwei Schuldvermerke *Item der wolf lochamer* (?) *ist mir schuldig* . . . mit Angabe der Summe als ausgebliebene Lohnzahlungen ansehen will. Vielleicht hatte sich aber „der wolf" das Geld von dem Besitzer der Handschrift geliehen, da der Besitzervermerk auf S. 37 *Wolf lein,* fraglos dieselbe Person[3], nennt und durch die Diminutiv- und Koseform sicherlich die Jugend des Besitzers andeuten möchte. Weder dieser Besitzervermerk noch die Schuldeintragungen können von Wolf von Lochammer selbst stammen!

Was nun die Daten angeht, so muß dem Schreiber jedenfalls die Angabe der Stadt oder des Dorfes, wo er arbeitete, gänzlich überflüssig erschienen oder gar nicht in den Sinn gekommen sein, denn an urkundenmäßiger Bescheinigung hat ihm sicher nichts gelegen. Dafür ist die nachlässige Schuldeintragung Beweis genug! Sollte jedoch S. 37 und S. 41 ausnahmsweise ein Ort gemeint sein, so

---

1 Ameln, a. a. O., S. 10.

2 Hisgen, Entstehungsort des Lochamer Liederbuches, Neue Musikzeitung, Stuttgart-Leipzig, 43. Jg. 1921/22, S. 37; dagegen O. Ursprung, a. a. O., S. 317 (Agilo-Ago-These).

3 Amelns Untersuchungen der Vornamen in der Familie von Lochammer, a. a. O., S. 6 stützen diese Behauptung.

wäre die rein deutsche, nicht latinisierte Namensform „Agdorf“ in der Datumsangabe merkwürdig, wenn auch in Urkunden deutsche Ortsnamen öfter in Originalform neben lateinischen Daten stehen. Dörfer sind meist durch den Zusatz „villa“ gekennzeichnet, der sich hier allerdings erübrigen würde. Wir müssen also das „Agdorf“ solange bezweifeln, bis die paläographische Wissenschaft jenes f anerkennt. Ein f kann mit dem Zeichen γ schon deswegen nicht gemeint sein, weil der Querstrich fehlt, der das f vom s unterscheidet, wie man ihn S. 42 in „Nu hilf“ am Wortende und sonst überall im An- und Inlaut bemerkt. Man sehe sich einmal das handschriftliche *Hans Amſdorf* im Kalendarium des Magdeburger Breviers von 1491[1] an und beobachte, wie hier in dem ganz sorglos bei e VI im Monat Juli eingetragenen Namen das f in -dorf mit dem Querstrich ausgeführt ist! Das keineswegs eindeutige Sigel γ vertritt nicht nur die Silben -is, -us und -um, sondern wird auch zur Abkürzung von Namen verwendet[2]. Paläographische Einwände lassen sich also gegen Maßmanns „Agatha Dorothea“ nicht erheben, nur daß diese Namen wie bei allen Daten, die durch Heiligennamen ausgedrückt sind, im Genetiv: Agathe Dorothee[3] gelesen werden müssen. Die Angabe zweier Tage bereitet keine Schwierigkeiten, da beide aufeinanderfolgen und die drei mehrstrophigen Lieder S. 13 „Von meydn pin ich dick werawbt“, S. 37 „All mein gedenckn“, S. 41 „Ich spring an disem ringe“ sehr wohl in zwei Tagen oder in einer Nacht zwischen beiden geschrieben sein können.

Die beiden ersten Blattlagen enthalten Lieder, die später aufgezeichnet worden sind als die der übrigen beiden Lagen und somit zeitlich zusammengehören; ein neuer Beweis dafür ist die Beischrift *α ϑγ* bei dem ersten Text auf S. 13. S. 2 erscheint das Abkürzungszeichen sogar in Verbindung mit dem Monogramm. Von dem Monogrammisten stammt offenbar ein großer Teil der mitunter recht derben Beischriften, die nach Inhalt und Ton am besten zum damaligen Studentenleben passen. Ganz gewiß gehören zu dem auf S. 30 mit roter Tinte geschriebenen Monogramm *JG* (mit dem Sigel γ am Ende!) auch die roten Zusätze zum Text auf S. 30 und S. 31, die an Grobheit nichts zu wünschen übrig lassen. Sie ironisieren gerne gefühlvolle Beteuerungen oder wenden sich in verschiedenem Ton an dort genannte Personen. So ist der pentz nach Grimms Wörterbuch[4] ein Benz, Benno, Benzo, ein „Kosename“ für Bernhard, gegen den eine unverblümte Drohung unter dem Lied S. 31 ausgestoßen wird. Auch schon vorher, auf S. 27, findet sich ein so unanständiger Zusatz, daß die Handschrift wohl kaum im Besitz einer jungen Dame gewesen sein wird, will man nicht ganz willkürlich einen Besitzerwechsel

---

1 Breviarium Magdeburgense. Hrsg. Ernst (Herzog zu Sachsen), Erzbischof von Magdeburg. Nürnberg, Georg Stuchs XII. Kal. Jul. (20. Juni) 1491. 2°. Gesamtkatalog der Wiegendrucke, Bd. V, Nr. 5381.

2 A. Cappelli, Dizionario di abbreviature latine ed italiane, Manuali Hoepli, Milano 1929, 3. Aufl., S. 17 unter Antonio; vgl. auch Jo. Ludolf Walther, Lexicon Diplomaticum, Tab. CXXII, Col. 244: Oi^{b}gγ = Origenes 1405; ferner XXXII, 64 Curγ = Cur = Curiae 1379.

3 Wenn ein Tag durch zwei Heilige bezeichnet wird, wie S. 45 des Liederbuches der 26. Juni 1452 durch das römische Brüderpaar Johannes und Paulus, dann steht „et“ zwischen beiden Namen.

4 Deutsches Wörterbuch, Bd. 1, Sp. 1477 unten.

annehmen[1]. Vor und nach diesem fragwürdigen Wechsel war aber die Handschrift bestimmt in den Händen des Monogrammisten, der ja fortlaufend neue Lieder eintrug. Lediglich Amelns Feststellung[2], daß keine Zote in Verbindung mit einer Widmung an eine Dame auftrete, besteht zu Recht, aber erstens wäre solch ein Zusammentreffen so grundverschiedener Beischriften ungewöhnlich und bei dem Gegensatz der darin ausgesprochenen Gefühle undenkbar und zweitens wissen wir ja aus der Beischrift auf S. 31, daß der Schreiber auch andere Personen anredet nicht nur seine „allerliebste Barbara". Mit der Wendung ins Zotenhafte und dem Fehlen zärtlicher Beischriften mag eine Gefühlsänderung des Schreibers angedeutet sein, zumal da seine Beischriften jetzt die Liebestreue, von der die Lieder singen, bezweifeln. Daraus aber einen Besitzerwechsel folgern zu wollen wirkt nicht recht überzeugend.

Als mögliche Besitzer kommen Jo. Götz, *fr Judocus de winßheim* oder *fridericus Judocus* (?) *de* . . .[3] in Frage; als tatsächliche Besitzer kennen wir Wolflein von Lochammer, den Nürnberger Verleger Hanns Ott, den bekannten Polyhistor C. T. de Murr (Christoph Gottlieb von Murr), den Musikhistoriker und ersten Bach-Biographen Joh. N. Forkel, den preuß. Kriegsrat Kretschmer, einen gewissen „Herrn Zeisberg" in Wernigerode, aus dessen Nachlaß die Handschrift 1858 in die Fürstlich Stolbergsche Bibliothek daselbst überging, von der sie schließlich die Preußische Staatsbibliothek in Berlin erwarb.

Von Johann Götz wissen Eitner in seinem Musiklexikon und Ameln[4] nur zu berichten, daß von diesem Meister außer dem Orgelsatz „Vil lieber zit[5] uff diser erde"[6] nichts bekannt sei. Wenn jenes Monogramm *JG* dem Komponisten Johann Götz nicht nur „zur Kennzeichnung seiner Werke"[7], sondern auch „als Schreibersigel bei fremden Werken"[8], z. B. S. 2 bei Wolkensteins „Wach auf mein Hort", diente, dann muß Götz Schreiber und Besitzer des Kodex gewesen sein, angenommen, daß auch die bei dem Monogramm vorkommenden Beischriften von ihm herrühren. Ganz gewiß aber waren noch andere Schreiber in der Handschrift tätig, wie die ausdrückliche Formulierung S. 84 beweist: *Tenor Mein hertz in hohen frewdn ist* ꝑ *me Georg de Puteheim* (Putenheim?). Ameln[9] bestreitet zwar auf Grund des Schriftbildes, „daß Georg von Puteheim der Schreiber (sc. des Orgelbuches!) war", führt aber in keiner Weise aus, inwiefern dies das Schriftbild ausschließt. Auf keinen Fall war Georg der Schreiber des ganzen Orgelbuches, aber die Seiten 84—86 weisen ein so einheitliches Schriftbild auf, und die Formulierung

---

1 Ameln, S. 14. 2 Ebenda.

3 Arnold, S. 6, liest Fridericus La b . . de aus dem auf dem ersten Papierdeckblatt in Frakturschrift geschriebenen, halb ausgekratzten Namenszug heraus; die schwungvolle Schleife des ersten Buchstabens im zweiten Namen öffnet sich jedoch wie bei Judocus S. 41 nach links und nicht, wie zumeist beim L, nach rechts; der dritte Buchstabe zeigt am Kopfende eine Rechtsschleife, die eher zum d als zum b paßt. Unter der Schiffszeichnung glaubt Schreiber dieses die Spuren der zitierten Devise *ambulate per viam* . . . zu erkennen; das zweite a in *ambulate* durch den Strich darüber angedeutet?

4 A. a. O., S. 10. 5 Eitner: zil (Druckfehler?).

6 Buxheimer Orgelbuch, Fol. 26 v.

7 Ameln, S. 9. 8 Ebenda.

9 Ameln, S. 13.

per me Georg de Puteheim ist so eindeutig, daß Amelns nicht näher bezeichneter Grund nicht überzeugen kann. Man muß sich fragen, welcher Schreiber außer Georg zusammen mit dem Namen des „Symphonetes" Georg de Puteheim den sonst gar nicht üblichen Ausdruck *per me* gebraucht haben könnte. Das hätte doch ein anderer als Georg selbst nicht tun können! Es bleibt uns hier nichts anderes übrig, als Tonsetzer und Schreiber für personengleich anzusehen.

Bezüglich des Schriftbildes ist zu bemerken, daß z. B. der *c*-Schlüssel von S. 84 bis S. 86, 2. System, stets die gleiche geschwungene Form zeigt, während er von S. 86, 4. System, — von da ab wird kein *f*-Schlüssel mehr verwendet! — bis zum Schluß von S. 87 dem t ähnlich ist. Aus dem Notenbild läßt sich in diesem Falle nichts erschließen, da im wesentlichen dieselben Formen in beiden Orgelstücken benutzt werden. Es fällt nur auf, daß die Notenzeichen des Puteheimschen Stücks merklich kleiner und gedrängter geschrieben sind als die des mit JG gezeichneten Orgelstückes „Domit ein gut jare" S. 81 und seiner Vorgänger. Wahrscheinlich ist ein ganzer Kreis von Paumann-Schülern an der Niederschrift des Orgelbuches beteiligt. Die knappe theoretische Einführung in die Mensuralnotation stammt von Walther de Salice („von der Weiden"), den Ameln[1] in den Nürnberger Ratsakten des Jahres 1445 nachgewiesen hat. Vermutlich ging die „Orgelschule" aus jenem Schülerkreis in die Hand einer einzelnen Persönlichkeit, vielleicht des Johann Götz, über, der auch das Liederbuch angelegt hat, da er offenbar an den Texten interessiert war.

Als die Orgelschule schon längst abgeschlossen war — um das Jahr 1455 —, wurde sie mit dem Liederbuch von dem Besitzer vereinigt, dem das zum Einbinden benutzte Brevier gehörte oder zugänglich war. Es handelt sich um ein wesentlich älteres Gebetbuch, das um das Jahr 1456 gewiß außer Kurs gesetzt war, da es für den 19. Sonntag nach Pfingsten bzw. Trinitatis noch die 18. Homilie der Homiliae Subdititiae des Beda Venerabilis[2] aufweist, während die allermeisten süddeutschen Breviere an jener Stelle eine Homilie des Johannes Chrysostomus presbyterus haben. Die drei einzigen Breviere mit der Beda-Homilie, die Schreiber dieses ausfindig machen konnte, stammen aus Schleswig, aus Lund und aus Magdeburg[3] und tragen die Jahreszahlen 1512 bzw. 1517 (Paris) bzw. 1491! Die einschlägigen Werke über Predigt[4], Liturgie[5] und Brevier[6] im Mittelalter geben weder über den Austausch beider Homilien an Dominica XIX noch über Zeit und Ursache dieses Wechsels Aufschluß. Man kann lediglich die Beobachtung machen, daß Handschriften von Brevieren oder ihren Einzelteilen und namentlich von Lektionarien des 14. Jahrhunderts viel mehr Homilien von Beda enthalten als die Wiegendrucke[7]. Wahrscheinlich ist Beda später immer mehr aus der Mode gekommen,

---

1 S. 13.

2 Migne, Patr. lat. Bd. 94, Venerabilis Bedae opera 5, col. 304. Salvator omnium Dominus . . ., darin: Curatio paralytici . . .

3 Vgl. S. 7.

4 R. Cruel, Geschichte der deutschen Predigt im Mittelalter. Detmold 1879.

5 V. Thalhofer, Handbuch der kath. Liturgik, 2. Aufl., Freiburg 1894.

6 S. Bäumer O.S.B., Geschichte des Breviers, Freiburg 1895 (Hauptwerk!).

7 Quellenangabe wegen der Fülle des Materials im Rahmen dieses Aufsatzes nicht möglich!

zumal da eine beträchtliche Zahl von unechten Homilien, den sogenannten Homiliae subdititiae, unter seinem Namen gingen. Zu ihnen gehört auch die fragliche 18. Homilie des 19. Sonntags nach Pfingsten bzw. Trinitatis, die sich vermutlich in den Brevieren des Nordens länger als in denen des Südens gehalten hat. Diese Tatsache fällt besonders ins Gewicht, wenn man annimmt, daß das Brevierbruchstück auf der Pergamentschale des Lochamer Liederbuches aus Süddeutschland stammt. Freilich wäre es auch möglich, daß jene Blätter zu einem Brevier gehörten, das woandersher nach Nürnberg verschlagen worden war, wie dies gelegentlich der Fall sein mag[1]. Zunächst hätte man aber mit der ersten Möglichkeit zu rechnen.

Das Brevier des Kodex Zb. 14 Wernigerode war um die Mitte des 15. Jahrhunderts längst überholt, und seine wertvollen Pergamentblätter durften wie die vieler anderer liturgischer Bücher des 13. und 14. Jahrhunderts unbedenklich zum Einbinden von Papierhandschriften verwendet werden. Unser Bruchstück, dessen Besonderheiten als wichtige Hilfe für eine vielleicht später einmal mögliche Lokalisierung der Handschrift die vollständige Veröffentlichung rechtfertigen, reicht von der Beda-Homilie des 19. Sonntags nach Pfingsten bzw. Trinitatis bis zur 28. Homilie Gregors des Großen zum Evangelium Joh. 4, 46—53 des 21. Sonntags[2]. Letzteres, in der üblichen Abkürzung, ist mit der Gregor-Homilie nur durch Abreißen der aufgeklebten Papierseite freigelegt worden, soweit nicht einzelne Wörter infolge der starken Farbe ihrer Buchstaben durch das Papier hindurch sichtbar geworden sind, ein Zeichen dafür, daß die Brevierhandschrift beim Aufkleben der Papierseiten noch nicht abgegriffen, sondern in bester Verfassung war. Das läßt sich übrigens auch an der hellen Färbung des vom Papier befreiten Pergaments feststellen. Mit Recht kann man ferner noch verschiedene andere Texte unter dem Papier vermuten, da die Homilien meist abgekürzt und in drei Lectiones geteilt eingetragen waren. Die Dreiteilung der Lectiones ist für unser Fragment wenigstens bei der 38. Gregor-Homilie zum 20. Sonntag[3] zu erkennen.

Eine besondere Eigenart dieses Brevierbruchstücks liegt erstens in der von der Mehrzahl der Breviere abweichenden Textanordnung und in der Wiederholung des zweiten Teiles der Antiphon „Tulit ergo“ zum Magnificat im 19. Sonntag, nämlich des „Et omnis plebs“. Ein Bamberger Brevierdruck[4] bringt die Oratio „Dirigat corda nostra“[5], die das Brevier des Kodex Wernigerode an fünfter Stelle vorschreibt, sogleich am Anfang der Gebete des 19. Sonntags. Ähnlich verfährt ein Breviarium ecclesiae Hamburgensis[6]. Ein Würzburger Brevier[7] verweist die

[1] Nach Mitteilung von Herrn Prof. Dr. W. Lüdtke von der Stadtbibliothek Hamburg, dem der Verfasser auch den Nachweis der Beda-Homilie im Brevier der Kirche und Diözese Schleswig und im Breviarium Lundense — beide in der Stadtbibliothek Hamburg — verdankt.

[2] Mauriner-Ausgabe, Paris 1705.

[3] Ebenda.

[4] Breviarium secundum usum chorumque Ecclesie Babenbergensis noviter revisum ac summa cum diligentia emendatum atque correctum; 1519; Stadtbibliothek Hamburg Realcat. PO II, 98.

[5] Sancti Gregorii Liber Sacramentorum, S. 182 (Opera, Tomus III, Paris 1705).

[6] Stadtbibliothek Hamburg Sign. PO II, p. 87, 4°.

[7] Breviarium Herbipolense Pars estivalis et hyemalis ... Würzburg 1509, Stadtbibliothek Hamburg Sign. PO II, p. 98, fol.

Oratio in den 20., ein Benediktinerbrevier[1] an den Anfang des 18. Sonntags nach Trinitatis. Diese Beispiele ließen sich stark vermehren. Sie zeugen von der Willkür und Verwirrung im Breviergebet. Immerhin könnten sich bestimmte Hinweise ergeben, wenn man ein Brevier auffände, das der Anordnung unseres Breviers entspricht. Vor allem aber müßte das gesuchte Brevier jene Beda-Homilie zum 19. Sonntag nach Pfingsten bzw. Trinitatis enthalten, wenn man daran ginge, irgendwelche Beziehungen festzustellen oder gar Schlüsse auf Weg und Geschichte des eingebundenen Lieder- und Orgelbuches zu ziehen. Dies ist die ganz klare, festumrissene Aufgabe, die sich aus der Veröffentlichung des Brevierbruchstücks ergibt.

Infolge der Zeitumstände war es einem einzelnen nicht möglich, diese Aufgabe allein zu lösen; sie bedarf daher mehr denn je der Zusammenarbeit der deutschen Musikwissenschaft. Mögen „die Weisen des Liederbuchs keine ungelösten Rätsel mehr bergen“[2], seine Geschichte ist noch immer in Dunkel gehüllt. Wenn man bedenkt, wie viel von ihr für die Geschichte des deutschen Volksliedes einerseits und die der Entwicklung der Klaviermusik in dem von Max Seiffert gebrauchten Wortsinn andererseits abhängt, so wird man zugeben müssen, daß musikgeschichtliche Erforschung und systematische Erkenntnis des Wesens jener Weisen gleich wichtig sind.

Anhang

Das Brevierbruchstück auf der Pergamentschale des Kodex Zb. 14 Wernig.

tici[3] huius anime post diuturnam illecebre carnalis inertiam ad Christum / suspirantis indicat salvationem: qui[4] primo omnium ministris, qui eum / sublevent et Christo afferant, indiget, id est bonis doctoribus: qui spem sanationis / opemque intercessionis suggerant . . .[5]

Dixit dominus paralitico: confide, fili, remittuntur tibi peccata tua . a Tulit ergo / lectum suum in quo iacebat magnificans deum et omnis plebs ut vidit dedit laudem deo[6] Et omnis plebs / ut vidit dedit laudem deo. Capit.

Renovamini spiritu mentis vestrae et indu / ite novum hominem qui secundum deum creatus est in iustitia et sanctitate veritatis. Oratio.

NB. Dirigat corda nostra, quaesumus, domine, tuae miserationis / operatio; quia tibi sine te placere non possumus. Per. Dominica XX. S. Matheus.

---

1 Breviarium — patrum ordinis Benedicti de observantia per Germaniam. Nuper in Egmundi monasterio iam iterum accuratissime castigatum, 1518; Stadtbibliothek Hamburg PO II, p. 91, 8°.

2 J. Müller-Blattau, a. a. O., S. 277.

3 Ergänze: Curatio parali-tici . . .; 2. Lektion — als Lectio VIII bezeichnet im Breviarium Magdeburgense von 1491 — der 18. Homilie der Homiliae Subdititiae des Beda Venerabilis. Da der in Nürnberg gedruckte Text des Magdeburger Breviers mit unserem besser übereinstimmt als der Wortlaut in den Brevieren von Lund und Schleswig, sei das kurze Stück hier wiedergegeben: „Curatio ꝑalitici hui' :aĩe post diuturnaʒ illecebre carnalis inertiã. ad χp̃m suspirãtis indicat saluatõeʒ .que(!) ꝑmo oĩm mĩstris qui eã(!) sbleuẽt ɼ χp̃o offerãt. id est bonis doctorib' qui spem sanatõnis opẽqʒ intercessionis suggerant indiget. Qui bñ marco narrãte quattuor fuisse reperiũtur . . .—“. Die Reihenfolge der Texte im Magdeburger Brevier von 1491 ist von der unseres Bruchstücks verschieden. Das Dirigat steht dort am Schluß des 18. Sonntags. Auf die weit ausführlicher abgedruckte Beda-Homilie folgen Renovamini, Deponentes mendacium, Ad bened. añ. Et videns, añ. Dixit dominus paralitico, añ. Tulit ergo und das Gebet Omnipotens et misericors deus.

4 Liber Breviarius von 1512 (Schleswig) und Breviarium Magdeburgense von 1491 haben: que! und „qui eam sublevent“.

5 Die letzten Wörter sind unlesbar; das rote könnte Antiph. bedeuten.

6 Diese Antiphon scheint zweimal geschrieben zu sein, das erstemal kaum lesbar!

In illo tempore: Dicebat ihesus turbis parabolam hanc. Simile factum est regnum coelorum homini regi qui fecit nuptias filio suo et misit servos suos vocare invitatos ad nuptias et nolebant venire.

Textum lectionis evangelice, fratres carissimi, volo, (O bti Gregorii)/si possum, sub brevitate transcurrere ut in fine eius valeam ad loquendum largius vacare. Sed prius querendum est an hec apud matheum ipsa sit lectio, que apud Lucam sub appellatione caenae describitur . . .[1]

2. Blatt. Rückseite

Qua[2] ex re recte colligitur, quod & hic per nuptias praesens Ecclesia, & illic per coenam aeternum & ultimum convivium designatur: quia & hanc nonnulli exituri intrant, & ad illud quisquis semel intraverit, ulterius non exibit.

Simile[3] est regnum celorum homini regi qui fecit nuptias filio suo. Iam intellegit caritas vestra quis est iste rex, regis filii pater; ille nimirum cui psalmista ait: Deus iudicium tuum regi da, et iustitiam tuam filio regis. Qui fecit nuptias filio suo. Tunc enim deus pater deo filio nuptias fecit, quando hunc in utero virginis humane nature coniunxit quando Deum ante secula, fieri seculorum.

NB. Dicite[4] invitatis ecce prandium meum paravi. venite ad nuptias. Dicit dominus Nuptie quidem parate sunt, sed qui invitati erant, non fuerunt digni. Ite ergo ad exitus viarum et quoscumque inveneritis, vocate ad nuptias. Cap'm.[5]

Fratres videte quomodo caute ambuletis, non quasi insipientes, sed ut sapientes, redimentes tempus, quoniam dies mali sunt[6].

1. Blatt. Rückseite[7]

In illo[8] / tempore: Erat quidam
cuius fi/lius infirmabatur Capharnaum.
Lectio / sancti Evangelii, quam modo, fratres, audistis, expositione non indiget.
S/ed ne hanc taciti praeterisse videamur, exhortando potius, quam
exponen / do in ea aliquid loquamur. Hoc autem nobis solummodo de expo
sitione vid/eo esse requirendum, cur is qui ad salutem filio petendam venerat, audivit: Nisi signa et prodigia videritis, non creditis?

---

1 Es folgt noch eine Zeile, die nicht mehr lesbar ist; das übrige ist weggeschnitten.

2 Beginn der 2. Lektion der Homilie.

3 Beginn der 3. Lektion.

4 Die folgenden Antiphonen sind wie diejenigen zum 19. Sonntag mit Neumen versehen.

5 Zwischen den Antiphonen Dicite und Dicit steht in anderen Brevieren, z. B. Schleswig 1512: Ad VI. cap. Nolite fieri imprudentes . . . Gratias agite . . . Magt.

6 Fratres videte . . .: D. Hieronymi Comes sive Lectionarius, im Rituale SS. Patrum lat. von Jac. Pamelius, Köln 1675; Text Eph. 5, 15 entnommen, Anfang leicht verändert; Vulgata: Videte itaque fratres.

7 Pergamentschale durch Abreißen des aufgeklebten Papiers ein wenig freigelegt.

8 Nur das links vom Strich Wiedergegebene ist sichtbar.

Zur Biographie Johann Walters (1496—1570)

Von Otto Schröder, Halle S.

Wenn auch bereits in früheren Jahren mancherlei Beiträge für eine Biographie Walters veröffentlicht worden sind, so kann doch erst die Schrift von *Wilibald Gurlitt* „Johannes Walter und die Musik der Reformationszeit“ (Lutherjahrbuch, München 1933) den Anspruch erheben, als erste wirkliche Biographie Walters gewertet zu werden. Gleichwohl gibt es auch in ihr auf Grund weiterer Funde einiges zu berichtigen und zu ergänzen. Um nun eine weitere Verbreitung und Ausdehnung früherer Irrtümer und Unrichtigkeiten zu verhüten, seien daher der von mir besorgten Gesamtausgabe der Werke Walters, deren fünf Bände aus wirtschaftlichen Gründen nur im Laufe mehrerer Jahre veröffentlicht werden können, meine das Biographische betreffenden Ergebnisse vorausgeschickt.

Schon die Angabe des Geburtsortes Walters hat zu Meinungsverschiedenheiten, um nicht zu sagen, zu Streit geführt. Verhängnisvoll war in dieser Beziehung die Torgauer Chronik des Rektors Michael Boehme, 1547—1615. Die besten Torgauer Lokalhistoriker, Frau Studienrat i. R. Bartscherer und Dr. Martin Granzin (jetzt Archivar in Stade) schätzen ihren Wert sehr gering ein. Granzin sieht ihren ersten Teil (Thüring.-Sächs. Zeitschrift für Gesch. u. Kunst. Bd. XIX, S. 217) als völlig wertlos an, ausgenommen die Verzeichnung sonst unbekannt gebliebener Einzelheiten darin. Am schärfsten lehnte sie als historische Quelle ab der Gymnasialdirektor Dr. Knabe (1840—1914) in einer Geschichte der Stadt Torgau bis zur Zeit der Reformation: „Boehme hat vor allem durch seine erdichteten Begebenheiten geschadet.“ In dieser Boehmeschen Chronik wird nun die kleine thüringische Saalestadt *Kahla* nicht selbst als Geburtsort Walters angegeben, sondern ein *Dorf bei Kahla.* Dr. Otto Taubert (Torgauer Gymnasialkantor 1863—1900, mein Amtsvorgänger) ist in seiner Schrift „Die Pflege der Musik in Torgau“ usw. dieser Angabe gefolgt, da er die dagegen sprechenden Dokumente nicht mehr kennen gelernt hat. Es sind uns aber von Walter selbst zwei Zeugnisse erhalten geblieben, die deutlichst Kahla selbst als Geburtsort nennen. So unterschreibt Walter, als er 1567 sein letztes Werk: Das Christlich Kinderlied „Erhalt uns Herr“ an Herzog Johann Wilhelm von Weimar sandte, den Widmungsbrief

Johann Walter der elter
Der Geburt von Kala in Duringen usw.

Das zweite Zeugnis Walters ist sein eignes (bei Gurlitt abgedrucktes) Testament vom 1. April 1562, in dem es heißt: *bei einem Erbaren Weissen Rath der Stadt Kala in Doringen als meinem lieben Vatterlande.* Durch den Ausdruck „Vaterland“ hat sich Gurlitt irreführen lassen und hat Kahla, um die Angabe des Chronisten als glaubhaft zu erweisen, gewissermaßen als Sprengel angesehen, als Vaterland, zu dem als Heimatort (Vaterstadt) unter anderen das Dorf gehörte, in dem

Walter geboren sei; er hat sich sogar bemüht. als eifriger, gewissenhafter Forscher, das Dorf Großpürschütz als die eigentliche Heimat Walters aufzuspüren.

Daß damals aber, ganz übereinstimmend mit dem Gebrauch des lateinischen patria = patria terra und patria urbs und mit dem heute noch vom Franzosen genau ebenso gebrauchten patrie, die Begriffe Vaterland und Vaterstadt (Heimatort) häufig gleichgesetzt wurden, dafür nur einige Beispiele, die sich leicht vermehren ließen: Nach der durch Gurlitt angeregten Freiburger Dissertation über Martin Agricola von Heinz Funck hat Agricola seine Vaterstadt Schwiebus ebenfalls als „Vaterland" bezeichnet. In der Schrift „Das Leben des M. Johann Mathesius, des alten Bergpredigers in St. Joachimsthal, dargestellt von K. Fr. Ledderhose" (Heidelberg 1849) erzählt — gleich am Anfang — der alte Mathesius selber: „kamen Etliche gen Rochlitz in mein liebes *Vaterland*". In der Vorrede zu den „Newen deudschen Geistlichen Gesengen" usw. von 1544 schreibt der Herausgeber Georg Rhau: „So hab ich gleich wol meines lieben *Vaterlandes*, darinnen ich geborn und jnn der jugent erzogen, ... nie vergessen." Rhau war bekanntlich in dem kleinen fränkischen Städtchen Eisfeld zur Welt gekommen. In seiner Dissertation über Michael Praetorius zitiert Gurlitt (S. 8) aus einem Gedichte des nächst Opitz besten Bunzlauer Dichters Andreas Tscherning, der darin seine Vaterstadt Bunzlau besingt: „Wem ist noch unbekannt, daß die zwar kleine Stadt jedoch ein Vaterland so großer Leute sei" usw. Nach Feststellungen des Germanisten Prof. Heldmann ist „Vaterland" im Sinne von „Heimat" bereits im Mittelhochdeutschen im Gebrauch und kommt auch sonst gleichbedeutend mit *Heimatort* häufig vor. Und was nun Walter selbst betrifft, so hat er das 1546 nach dem Tode Luthers verfaßte „Epitaphium des Ehrwirdigen Herrn und Vaters, Martin Luthers" begonnen mit der Verszeile: „Zu Eisleben ist mein *Vaterland*", und die Verse 7 und 8 lauten: „Im lieben *Vaterlande* mein / Bin ich in Gott entschlafen ein." Also auch hier derselbe Gebrauch wie im Testament. Es war daher unnötig, daß es wegen des eigentlichen Geburtsortes Walters zum Streite kam. (Vgl. den Artikel: „Joh. Walter, ein Thüringer Meister der Reformationszeit" von Dr. Dr. Erich Bromme in der Thüringer Staatszeitung, Eisenach, 3. März 1934.) Was sollte auch Walter, doch nach allem, was wir von ihm wissen, ein durchaus glaubwürdiger Mann, für Gründe gehabt haben, wenn er in Großpürschütz und nicht in Kahla geboren wäre, dies zu verschweigen und zu verbergen?!

Daß Gurlitt in seinem sehr verständlichen Bestreben, sich auch die geringste Kleinigkeit für sein Forschen nicht entgehen zu lassen, bisweilen fehlgeht, beweist der in seiner Walter-Biographie S. 37, 55, 91 erwähnte dänische Kantor Stemmeboger, der nie existiert hat. Stemmebøgr (gesprochen Stemmebögr) bedeutet nichts weiter als „Stimmbücher" (Stemme = Stimme, bog = Buch, bøgr = Bücher). Der damalige Kantor der Königlichen Kantorei Kopenhagens in den Jahren 1539—1545 hieß Mattz Hack.

Etwas rätselhaft war bisher, daß Walter in seinem Testament schreibt: „Ich, Johann Walter der Elter, sonst Blankenmoller (Blankenmüller) genant." (Die Mühle, die sein Vater besaß, trug den Namen „Blankenmühle", in der Walter vermutlich geboren wurde. Sie lag etwas außerhalb der Stadtmauer; daher vielleicht die unzutreffende Kunde von einem Dorfe bei Kahla als Geburtsort Walters

beim Torgauer Chronisten, der bezeichnenderweise einen Namen des betreffenden Dorfes nicht beizubringen vermag.) Eine erst im letzten Jahrzehnt im Stadtarchiv von Kahla gefundene Urkunde vom 13. Februar 1499 hat den Doppelnamen bereits aufgeklärt: Joh. Blankenmoller wurde von einem wohlhabenden Verwandten namens Walter adoptiert und hieß seitdem *Johann Walter.*

Er besuchte zuerst die gut geleitete Kahlaer Lateinschule, später aber die zu Rochlitz in Sachsen, die in musikalischer Beziehung geradezu berühmt war und deshalb auf musikbegabte Schüler große Anziehungskraft ausübte. Hier waren der spätere Joachimsthaler Reformator Matthesius und der nachmals berühmte, von Karl V. geadelte Ingolstadter Astronom Apian seine namhaftesten Mitschüler unter dem vortrefflichen Rektor Michael Coelius. An diesem läßt sich deutlich erkennen, wie die umwälzende Luthertat in manchem klugen Katholiken gewirkt hat. Als er einst in Pensau in Nordböhmen in Lutherschem Sinne predigte, machte ihm der Legat und Domprobst von Schleinitz mitten im Gottesdienst eine Szene („er ist ein Verführer, ein Abtrünniger der römischen Kirche, glaubt ihm nicht" usw.). Coelius mußte fliehen, um dem Schlimmsten zu entgehen, und schlug sich durch bis nach Wittenberg zu Luther, der ihn dem Grafen von Mansfeld zum Hofprediger empfahl. Er vergalt dies Luther, indem er ihm in seinen letzten Lebenstagen und Lebenssstunden beistand und die zweite Leichenrede hielt.

Meine Vermutung, daß Walter wie so viele andere Rochlitzer Schüler die Leipziger Universität besucht hat, wurde durch die Leipziger Matrikel bestätigt: Cod. Diplomaticus Saxoniae Regiae: Die Matrikel der Universität Leipzig verzeichnet S. 912, Zeile 6:

Walther
Joh. ex Kale S 1517 M 17.

Herrn Dr. Flach, dem Direktor des Thüringer Staatsarchives, verdanke ich dazu noch folgende Mitteilung: „Die Stadt Kahla (Saale) wird in mittelalterlichen und neueren Quellen häufig „Kale" (oder mit ähnlichen Formen, die ein Endungs-e aufweisen) genannt. Zweifellos geht diese Schreibweise auf die mundartliche Form zurück, die heutigentags noch „Kahle" lautet. Es erscheint demnach vollkommen berechtigt, den betreffenden Eintrag in der Leipziger Matrikel für den Komponisten Joh. Walter aus Kahla in Anspruch zu nehmen. Der Eintrag wurde wahrscheinlich nur nach dem Gehör niedergeschrieben. Der Zusatz M = Misnensis bedeutet nicht „Diözese Meißen", was auch nicht zutreffen würde, sondern besagt, daß der Student seiner Herkunft nach zu der Landsmannschaft Meißen an der Universität Leipzig gehörte."

Wenn Walter also im Sommersemester 1517 die Leipziger Universität bezogen hat, so kann er nicht um dieselbe Zeit Singer und Komponist in der berühmten Hofkantorei Friedrichs des Weisen geworden sein, wie Gurlitt angenommen hat. Es findet sich auch dafür keinerlei dokumentarische Unterlage. Gurlitt hat dies offenbar nur aus folgender, von ihm selbst zitierter Bemerkung der zweifelhaften Boehmeschen Chronik errechnet: „Dieser Johann Walter der Ältere ist 54 Jahre Churfürstl. Sächs. alter Capellmeister und Musicus gewesen." Wenn man von der Zahl des Todesjahres Walters, 1570, 54 abzieht, so kommt man allerdings

etwa auf 1516 oder 1517. Ob dem Chronisten etwa die Jahreszahl 1554 vorgeschwebt und zu der Angabe von 54 Jahren veranlaßt hat — 1554 war ein Abschlußjahr für Walter, in ihm beendigte er seine Dresdener Hofkapellmeistertätigkeit und kehrte wieder in sein „liebes" Torgau zurück — steht dahin. Jedenfalls kann 1517 nicht als das Jahr gelten, in dem Walter seine musikalische Praxis im Dienste des Kurfürsten Friedrich begonnen hat. Es ist auch sehr bezeichnend, daß Walter in den betreffenden Rechnungen erst 1521 erscheint, wie Gurlitt selbst festgestellt hat. Adam Rener, sein Vorgänger als „Componist" der Hofkapelle, war 1520 gestorben, so daß ein Nachfolger nötig wurde. Bei den persönlichen Beziehungen, die zwischen dem damaligen Dirigenten der kurfürstlichen Hofkapelle, Konrad Ruppf, und Walter bestanden — beide waren Landsleute, beide in Kahla geboren — ist es sehr wahrscheinlich, daß Ruppf für die Verpflichtung Walters beim Kurfürsten eingetreten ist.

Die Leipziger Universitätsjahre Walters, wohl von 1517—1520, haben nicht nur für seine humanistische Bildung zweifellos große Bedeutung gehabt, sondern jedenfalls auch für seine religiöse Wandlung, fielen doch Ereignisse wie die berühmte Disputation zwischen Luther und Eck in diese Zeit. Aber auch für seine musikalische Förderung hat Walter hier offenbar fruchtbarsten Boden gefunden: ein so hochgebildeter Geist und vortrefflicher Musiker wie Georg Rhau hatte damals nicht nur an der Leipziger Universität die Stellung eines Assessors (Privatdozenten) für Musik(-wissenschaft) inne, sondern bekleidete gleichzeitig (seit 1518) das Amt des Leipziger Thomaskantors. Als solcher leitete er bekanntlich die Tage der Disputation im Eröffnungsgottesdienste in der Thomaskirche mit einer zwölfstimmigen Messe ein und führte auch die notwendigen Gesänge zu Beginn und Schluß der Disputation auf der Pleißenburg mit seiner Kantorei aus. Gehörte Walter, der ehemalige treffliche Sänger der Rochlitzer Schule, vielleicht als Adjuvant zur Thomas-Kantorei? Nicht ausgeschlossen scheint es mir, daß der hochintelligente Rhau, der sich Luther anschloß und darum seine Leipziger Stellungen aufgeben mußte, nicht nur in musikalischer Beziehung stark auf Walter eingewirkt hat, sondern auch in religiöser. Vielleicht hatte Walter in ihm auch hierin ein ähnliches Vorbild wie auf der Rochlitzer Schule in Michael Coelius.

Ob Walter in seiner Leipziger Studienzeit sich die damals üblichen akademischen Grade des Baccalaureus und Magister erworben hat, möchte man nach folgenden lateinischen Hexametern eines sonst nicht weiter bekannt gewordenen Beust, die auch unter dem in Walters Familienbegräbnisstätte befindlichen Porträt gestanden haben (Taubert), nicht für unmöglich halten:

Non tam dulce melos caneres Walthere magister,
Ni tecum caneret simul et spirabile numen.

(Kein so anmutig Lied sängst du, o Magister Walter,
Wenn nicht sänge mit dir zugleich auch der Atem der Gottheit.)

Ob diese Verse die Quelle gewesen sind für Joh. Caspar Wetzels Hymnopoeographia, 3. Teil 1724, wo es S. 355 heißt: *Walther (Johannes), ein Musicus, hatte in Philosophiae Magistrum promovirt,* oder ob damals noch andere, heute nicht mehr vorhandene Dokumente diese und die hier folgenden weiteren Angaben gestützt haben, läßt sich nicht mehr entscheiden. Auch im Naumburgischen Geist-

reichen Gesangbuch von Joh. Martinus Schamelius 1731, Nr. 387, S. 624 findet sich die Überschrift zu „Herzlich tut mich erfreuen“: *M* (Magister) *Joh. Walther.* Im „Musikalischen Lexikon“ von Joh. Gottfried Walther 1732 ist Walther ebenfalls als Magister verzeichnet, und im „Histor. Biograph. Lexicon der Tonkünstler“ von E. L. Gerber, Leipzig 1792 liest man (II, S. 762): „Walther (Johann), einer der verdienstvollsten Contrapunctisten des 16. Jahrhunderts, war *Magister der Philosophie* und Capellmeister des Churfürsten Moritz von Sachsen in Dresden“ usw. Aus den Leipziger Akten war allerdings eine Bestätigung dieser akademischen Beförderung Walters, die doch keineswegs als völlig ausgeschlossen zu betrachten wäre, nicht zu ersehen.

Nach dem Tode Friedrichs des Weisen (1525) ging es auch mit der von ihm gegründeten Hofkantorei, die er mehrmals auf die Reichstage mitgenommen, bei denen sie sich auch viel Ruhm erworben hatte, bald zu Ende. Friedrichs Bruder und Nachfolger in der Kurwürde, Johann der Beständige, hielt sie nur für eine kostspielige Liebhaberei seines Bruders und glaubte die für sie und besonders für ihre Reisen erforderlichen Gelder für notwendigere Dinge anwenden zu sollen. So kam das Entlassungsgesuch des Kapellmeisters Conrad Ruppf den Wünschen Johanns, die Kapelle aufzulösen, sehr entgegen. Dies Gesuch ist kurz vor dem 22. Juni 1526 genehmigt worden. Obwohl Luther heftig gegen die Auflösung wetterte und auch Melanchthon sich dagegen erklärte, waren die Tage der Kapelle doch gezählt. Ob ihre Existenz noch im selben Jahre oder wohl erst 1527 erlosch, ist nicht feststellbar. Wie sie die letzte Zeit ihr Dasein fristete, ob Walter noch als Nachfolger Ruppfs an ihre Spitze gestellt wurde, über all dies fehlen genauere Nachrichten.

Ein Gutes aber hatte das Verschwinden der Kapelle: es dauerte nicht lange, so trat eine aus Laienkräften, aus den Bürgerkreisen der Stadt sich zusammensetzende Kantorei als Ersatz für sie an ihre Stelle, und Walter, als der zu ihrer Leitung und Organisation berufene Führer, wurde der erste bürgerliche, städtische Kantor, außerdem durch seine Anstellung 1527 als Kantor und Infimus an der Torgauer Lateinschule auch der erste Schulkantor; kurzum, in Walter verehren wir den *Urkantor der evangelischen Kirche.* Vermutlich scheute Kurfürst Johann vor der Aufhebung der kurfürstlichen Kapelle weniger zurück, weil er glaubte, die neue städtische Kantorei könne die notwendigsten Hofdienste mit übernehmen. Sie hat denn auch eine lange Zeit hindurch eine Summe von 100 Gulden dafür aus der kurfürstlichen Schatulle erhalten.

Da sich das weitere Leben Walters auf Grund der vorhandenen Quellen in der Hauptsache klar überblicken läßt, so brauchen kleinere Abweichungen in der Darstellung der einzelnen Biographen hier nicht ausführlicher berührt zu werden. Es waren nur die erheblichsten und wichtigsten Berichtigungen und Ergänzungen bekanntzugeben.

Der Orgelbauer Joachim Wagner (1690—1749)

Schluß

Von Heinz Herbert Steves, Köln

Bauliche Beschreibung der Orgelwerke Wagners

Aufbau und Architektur

Entscheidend für die gute Klangwirkung einer Orgel ist in starkem Maße die akustisch günstige Stellung im Raum und die Möglichkeit ungehinderter Tonentfaltung im Werk selbst durch genügend geräumige Anlage. Joachim Wagner baute seine Orgelwerke fast ausnahmslos auf Emporen an der Westwand der Kirchen, und zwar durchweg so hoch, daß die Gehäuse mit ihren oberen Ornamenten sich meist unmittelbar an die Gewölbe anschließen. Häufig stehen die Werke sogar auf der obersten von zwei übereinander angeordneten Emporen. Wagner hat also im Gegensatz zu Ansichten aus neuerer und neuester Zeit die hohe Stellung einer Orgel im Raum für die akustisch günstigste gehalten, und die Tatsachen geben ihm offenbar Recht. Der Einwand, die Orgeln hätten auf schon vorhandene Emporen gebaut werden müssen, ist nicht stichhaltig, denn in vielen Fällen, z. B. in Wriezen, sind mit der Orgel zugleich die Emporen neugebaut worden, und Wagner ist auf deren Anlage sicher nicht ohne Einfluß gewesen. Die zweite Forderung einer guten Klangentfaltung, die geräumige Anlage in der Orgel selbst, ist in allen Wagnerschen Werken vom Erbauer mit Umsicht erfüllt. Der innere Raum ist stets so reichlich bemessen, daß kein Teil des „Eingebäudes" der Tonentfaltung hinderlich ist. Die Windladen sind meist streng nach dem klassischen „Werkprinzip" geordnet. In der Mitte des Gehäuses ist das „Hauptwerk" angelegt, darüber das „Oberwerk", an den beiden Seiten das Pedal, in *C* und *Cis*-Lade geteilt. Kommt bei dreimanualigen Orgeln ein drittes „Werk" hinzu, so liegt dessen Windlade entweder zu oberst am Gewölbe (so war es z. B. bei der Berliner Garnisonkirchenorgel), oder unter dem Hauptwerk im Innern des Gehäuses (z. B. in Berlin, St. Marien, als Hinterwerk bezeichnet). Fälle wie Wriezen, wo die Register des Ober- und Untermanuals zusammenstehen auf einer Windlade mit doppelten Kanzellen, die unter dem Hauptwerk liegt, und wie Berlin St. Georgen, wo nur eine Doppeltransmissionswindlade für beide Manuale vorhanden war, sind Ausnahmen. Gewöhnlich liegen die Windladen der einzelnen Werke in einer Ebene über- und nebeneinander, wenn der Platz es eben erlaubt. Bei einigen Werken liegt das Pedal wegen Platzmangels hinter dem Hauptwerk, z. B. in Gransee. In Wusterhausen a. d. Dosse sind die Pedalladen, in *C*- und *Cis*-Lade geteilt, seitlich angeordnet, liegen aber unmittelbar auf dem Emporenboden etwas rückwärts und haben daher keinen Pfeifenprospekt, sondern die Pfeifen sind durch Schnitzwerk verdeckt. Der Grund für diese Lösung war wohl der mangelnde Raum nach der Höhe zu, der es verbot, die Pedalladen auf derselben Höhe der Hauptwerkslade neben dieser anzuordnen, wie es normalerweise immer geschah. Ein Rückpositiv hat Wagner nicht gebaut. Zur „Structur", d. h. Windladen-

gerüst, Gehäuse und Prospektgerippe, verwandte er als Material „guth Kieffern Holtz".

Der Prospekt, die „Schauseite" der Orgel, gibt in seiner Gliederung stets den inneren Aufbau des Werkes wieder. Die Prospektpfeifen sind zum größten Teil sprechend und werden gebildet von den jeweiligen Grundprinzipalen der einzelnen „Werke". Die Bezeichnung „Principal" in der Disposition zeigt immer an, daß die betreffende Stimme ganz oder teilweise im Prospekt steht. Das Grundprinzipal eines Werkes, das nicht im Prospekt steht, heißt „Octave", z. B. im Hinterwerk der Berliner Marienorgel „Octave 4′", im Oberwerk der Potsdamer Garnisonkirchenorgel „Octave 2′", ebenso im Unterwerk der Brandenburger Katharinenorgel; ferner heißt es im Pedal der Wusterhausener Orgel „Octave 8′" usw. Wagner gruppiert die Pfeifen in Türmen, Schräg- und Flachfeldern immer zu harmonischer Wirkung. Meist bekommt das Hauptwerk in der Mitte einen runden Turm mit seitlich angeordneten Flachfeldern. Das Oberwerk zeigt dieselbe Gliederung, entweder mit in gleicher (z. B. Brandenburg, St. Katharinen und Treuenbrietzen, St. Marien) oder umgekehrter Richtung verlaufender Pfeifenhöhe (z. B. Brandenburg, Dom). Das Pedalprinzipal 16′ oder 8′ schließt in zwei Seitentürmen die ganze Mittelgruppe ein. Im Entwurf zur Berliner Marienorgel schreibt der Meister:

> „Die Structur wird ... nach dem beliebten Riß eingerichtet, welcher auß 2 seiten Thürmen und hohlkehlen zum Pedal aptiret bestehet, und das Haupt-Manual hat 1 runden Mittel-Thurm, 2 Spitzen und 4 felder, deßgleichen auch das Ober-Werck."

Bei genauer Betrachtung dieses Prospektes fällt die schon erwähnte außerordentliche Ähnlichkeit mit dem Prospekt der von Arp Schnitger erbauten Orgel in der St.-Ulrichs-Kirche zu Magdeburg in die Augen. Die Anlage im ganzen und die Aufteilung im einzelnen stimmen genau überein, so daß mit größter Wahrscheinlichkeit der Schluß gezogen werden darf, Wagner habe sich bei dem Entwurf des Gehäuses seines ersten großen Werkes die „Structur" der Magdeburger Ulrichsorgel zum Vorbild genommen. Auch hierdurch gewinnt die Annahme, daß Wagner ein Schüler Arp Schnitgers gewesen ist, an Wahrscheinlichkeit. Die harmonische Gesamtwirkung wird nur bei drei Wagner-Prospekten durch stilistische Ungereimtheiten etwas beeinträchtigt: bei der Potsdamer Garnisonkirchenorgel, wo Einzelpfeifen scheinbar als Träger aller Gesimse ausgebildet sind, bei der Marienorgel zu Königsberg (Nm.), wo die Gesimse auf breiten, aber mit kleinen und größeren Pfeifenfeldern durchsetzten, Pilastern ruhen, und bei der Magdeburger Heilige-Geistorgel, wo diese beiden Fehler vereint auftreten. Eine Orgelpfeife ist ein Tonwerkzeug und soll auch als nichts anderes erscheinen, sie daher zu einem Architekturglied zu machen, ist abwegig. Wagner hat diesen stilistischen Fehler sonst nie gemacht.

Um das obere Ende der Prospektpfeifen dem Auge zu entziehen und den leeren Raum zwischen den schmalen Pfeifenfüßen zu füllen, brachte man an diesen Stellen in Holz geschnitztes Laub- und Rankenwerk an. Ebenfalls an den Seiten und oben auf den Gesimsen wurden die Gehäuse mit Schnitzwerk versehen und dadurch meist in sehr geschickter Weise dem Raum der Kirche angepaßt. Seitlich geschah das durch sogenannte „Blindflügel", oben durch Schnitzwerk in

Form von Rankensträußen, Vasen, Kartuschen (Zierschilde), Sonnen, gelegentlich auch durch musizierende Engel und Putten. Dem Laubschnitzwerk lag zu Wagners Zeit meist das Blatt der Akanthusstaude als Muster zugrunde. Jedoch kommen bei ihm auch abstraktere Ornamente vor (z. B. Angermünde). Die Schnitzereien an Wagnerschen Orgelgehäusen sind in den meisten Fällen reich und prunkvoll. Von Wriezen z. B. heißt es bei Stärck:

„In dem Schnitz-Werck ist zu sehen oben auf dem mittelsten Thurme ein Adler, in dem Schnabel habende einen Zettel, darauf die Worte: Soli Deo gloria. Auf den beyden Thürmen zur Rechten und Lincken ist zu sehen ein Laub-Werck mit Cartellen. Auf jeder Seite der Structur ist an statt der Blind-Flügel, ein Krackstein mit herunter hangenden Festûns. Unter den Pfeiffen eines jeden Thurmes und Feldes an den Füssen der Pfeiffen, sind schöne gekrümmte und erhabene Laub-Wercke gemacht . . .“

Am weitesten geht in der Beziehung das Gehäuse der Brandenburger Katharinenorgel, bei der aber trotz des überreichen Ornaments das alte Werkprinzip in der Gliederung noch deutlich zu erkennen ist. Einfachere Ausführung zeigen z. B. die Orgeln in Angermünde und Gransee. Zu erwähnen ist auch noch, daß manche Gehäuse reichen Figurenschmuck aufweisen. Neben den schon genannten musizierenden (paukenschlagenden, trompetenspielenden) Engeln und den im Rankenwerk ihr Wesen treibenden Putten sind hier zu nennen z. B. auch die gegen eine Sonne fliegenden Adler an der Potsdamer Garnisonorgel und die an vielen Gehäusen vorkommenden großen Figuren, die „thermes“, die die seitlichen Baßtürme zu tragen scheinen (so z. B. Berlin, St. Marien; Brandenburg, Dom, St. Katharinen und St. Gotthardt; Jüterbog, St. Nikolai u. a. m.). Die Ausführung der Schnitzarbeiten wurde bei größeren Werken meist einem Bildhauer übertragen. Eine ganze Reihe von Bildhauernamen sind uns überliefert: Johann Georg Glume und Paul de Ritter verfertigten das Gehäuse der Berliner Marienorgel, der erstere auch das der Brandenburger Domorgel; in Wriezen war Friedrich Ziegler aus Berlin am Werk; die Schnitzereien der Berliner Parochialorgel führte der Bildhauer David Four, die der Werbener Orgel Johann Philipp Joachim und die an der Salzwedeler Marienorgel der Bildhauer Lüders aus. Die Art der Bemalung ist oben am Beispiel der Brandenburger Domorgel aufgezeigt worden und darf als normal gelten.

Die Orgelgehäuse Joachim Wagners sind zum größten Teil bis heute unverändert erhalten und stellen einen hohen Kunst- und Denkmalswert dar. Um so bedauerlicher ist die Tatsache, daß das Gehäuse der Wriezener Marienorgel im vorigen Jahrhundert von allem barocken Zierat „gereinigt und dem Stil der Kirche angepaßt“ wurde. Den oberen Abschluß der Pfeifen bilden heute steife Spitzbogen, und die kahlen Seiten- und Oberteile des Gehäuses lassen ahnen, wie ehemals das Schnitzwerk den Raum bis zum Gewölbe ausgefüllt haben mag.

Disposition

Wie in der baulichen Anlage, so tritt auch im musikalischen Aufbau der Disposition der Grundsatz der barocken Einteilung in mehrere einzelne, in sich jeweils selbständig geschlossene „Werke“, eben das „Werkprinzip“, in jeder Wagner-Orgel deutlich zutage. Klanglich sind die einzelnen Werke klar voneinander ge-

schieden. Wagner erreicht das durch bewußten entsprechenden Aufbau der Disposition und durch charakteristische Intonation. Wichtig für die klangliche Ausprägung und Absonderung der einzelnen Manuale und des Pedals ist beim Aufbau der Disposition neben der Wahl der geeigneten Register vor allem auch die Staffelung nach der Tonhöhenlage (das ist Fußhöhe) des jeweils größten meist offenen Labialregisters. Es handelt sich bei dieser Entscheidung in der Mehrzahl der Fälle um die Hauptstimmen des Orgelklanges, um die Prinzipale. Wagner baut bei zweimanualigen Orgeln in der Regel das Pedal auf Prinzipal 16′ (in dessen Vertretung auch auf Violon 16′ oder Subbaß 16′) auf, das Hauptmanual auf Prinzipal 8′ und das Oberwerk auf Prinzipal 4′. In drei Fällen, Brandenburg, Dom und St. Gotthardt, und Berlin, Parochialkirche, ist auch im Oberwerk das Prinzipal 8füßig. Bei dreimanualigen Orgeln haben gewöhnlich das Pedal Prinzipal 16′, das Hauptmanual und das erste Nebenmanual (bezeichnet als Oberwerk, Seitenwerk oder Freiwerk) Prinzipal 8′, das zweite Nebenmanual (bezeichnet als Oberwerk, Unterwerk oder Hinterwerk) Prinzipal 4′ oder 2′. In einem Falle, nämlich bei der Orgel in Wriezen, ist diese klassische Einteilung besonders schön zu sehen. Jedes „Werk" ist hier durch die Oktavlagerung der jeweils größten offenen Stimme klanglich eindeutig bestimmt, das Pedal durch Violon 16′, das Hauptmanual durch Prinzipal 8′, das Obermanual durch Prinzipal 4′ und das Untermanual durch Prinzipal 2′ (hier Oktave genannt, da nicht im Prospekt stehend). Als füllende und klangverbreiternde Zutaten in tieferer Fußtonhöhe kommen dazu immer im Hauptwerk Bordun 16′ (gelegentlich außerdem auch noch Fagott 16′), in den Nebenmanualen häufig Quintadena 16′ bzw. Quintadena 8′ und Gedackt 8′.

Wie schon bemerkt, ist diese Staffelung allein nicht maßgebend, hinzu kommt die Wahl geeigneter Register, die durch ihre farbengebenden Eigenschaften mitbestimmend für die klangliche Ausprägung der Werke sind. Es sind die Flötenstimmen, die Gedackte und die Oberton- und gemischten Stimmen. Der Prinzipalchor als „Rückgrat" des Orgelklanges ist bei Wagner stets vollständig vom 16′ (8′) an bis zum 2′ (1′) vertreten. Der natürliche Klangaufbau ist in der lückenlosen Reihe der Obertöne bis zu den Mixturen beachtet. Zu diesem Prinzipalchor als Vertreter der engen Gruppe tritt ein reichhaltiger Flötenchor als Vertreter der weiten Gruppe. Zum Flötenchor in diesem Sinne gehört auch Bordun 16′, Gedackt 8′ und Violon 16′, der bei Wagner keinen Strich aufweist und unserem heutigen Flötenbaß 16′ gleichzusetzen ist. An ausgesprochenen Flötenstimmen kommen bei Wagner vor: Rohrflöte (8′ und 4′), Gemshorn (8′ nur Pedal), Traversflöte (4′, stets überblasend), Spitzflöte (4′), Nachthorn (4′, nur Pedal), Waldflöte (2′), Flageolett (2′) und Sifflöte (1′). Als dritte Gruppe sind zu betrachten die Zungenstimmen und einzelne Sololabialstimmen. An Zungenstimmen baute Wagner: Posaune (32′, 16′ und 8′), Fagott (16′), Trompete (8′), Oboe (8′), Vox humana (8′) und Cleron (4′). Als Sololabialstimmen sind bei Wagner zu bezeichnen: Violdigamba (8′), Salicional (8′) und Fugara (4′), die sich jedoch auch zu mancherlei Mischungen benutzen lassen.

Betrachten wir nun den Aufbau der Wagnerschen Dispositionen, so können wir folgende, immer wiederkehrende, Grundsätze erkennen:

Das Hauptwerk erhält als Fundament immer einen Bordun 16′[1]. Die Prinzipalgruppe ist immer vertreten durch Prinzipal 8′, Oktave 4′, Quinte $2^2/_3$′ und Oktave 2′, die 8′-Lage der Flötengruppe immer durch Rohrflöte 8′[2]. Bei größeren Orgeln tritt dazu dann noch die Violdigamba 8′. In der 4′-Lage vertritt den Flötenchor meist eine Spitzflöte, oder auch eine Traversflöte, bei großen Werken auch beide. Ist eine 2′-Flöte disponiert, so ist es die Waldflöte, z. B. in Jüterbog, St. Nikolai, Brandenburg, St. Gotthardt, Angermünde, Treuenbrietzen und Werben. An gemischten Stimmen weist ein Wagnersches Hauptwerk immer auf: Cornett (3- oder 5fach), Scharf (5- oder 6fach) und Cimbel (3- oder 4fach), an Zungenstimmen durchweg Trompete 8′, in einigen großen Werken dafür auch Fagott 16′; gelegentlich erscheinen sogar beide nebeneinander.

Das Oberwerk baut sich bei größeren Werken ähnlich auf wie das Hauptwerk, wird aber dann auf Quintadena 16′ fundiert und überhaupt im Charakter etwas heller gehalten im Gegensatz zum „grundierenden" Hauptwerk. An 8′-Stimmen kommt hinzu das Salicional, an 4′-Stimmen die Fugara. Bei mittleren und kleineren Werken erhält das Oberwerk kein offenes 8′-Register, sondern nur Gedackt 8′ und meistens dazu noch Quintadena 8′. Die Prinzipalgruppe verschiebt sich dann um eine Oktave nach der Höhe zu und erscheint als Prinzipal 4′, Oktave 2′, Quinte $1^1/_3$′. Hierzu kommen Rohrflöte 4′ und fast immer auch Nassat $2^2/_3$′ und Terz $1^3/_5$′, zuweilen auch noch Sifflöte 1′. Den Abschluß nach der Höhe bildet gewöhnlich eine Mixtur, die 3-, 4-, 5- und 6fach begegnet. Die dem Oberwerk normalerweise zugeteilte Zungenstimme ist die Vox humana 8′.

Bei dreimanualigen Orgeln zeigt das dritte „Werk" einen ähnlichen oder gleichen Aufbau wie das eben beschriebene „Oberwerk bei mittleren und kleineren Orgeln", während das zweite „Werk" neben dem Hauptwerk den Charakter des oben gezeigten „Oberwerkes bei größeren Orgelwerken" hat.

Das Pedal ist in allen Wagner-Orgeln reich besetzt und enthält in der Regel $^1/_5$—$^1/_4$ und mehr der Gesamtstimmenzahl. Hierdurch unterscheiden sich die Dispositionen Wagners wesentlich von den meisten seines berühmten Zeitgenossen Gottfried Silbermann. Bei Silbermann entfallen auf das Pedal im Verhältnis viel weniger Stimmen, zumal bei mittleren und kleineren Orgeln. Einige ungefähre Vergleichszahlen mögen den Stimmenanteil des Pedals bei Silbermann erhellen: Freiberg, St. Jakobi 20:3 = 7/1; Reichenbach i. V., St. Peter und Paul 28:4 = 7/1; Rötha, St. Georgen 23:3 = 8/1; Dresden, Sophienkirche 31:4 = 8/1; Ponitz 27:3 = 9/1; Rochlitz, St. Peter gar 22:2 = 11/1! Entscheidender als die geringe Stimmenzahl ist jedoch die Tatsache, daß das Pedal bei Silbermann durch die Art der disponierten Register schon durchweg zum reinen Baßklavier herabgesunken ist, während es bei Joachim Wagner infolge der stärkeren und reich-

[1] Daß Wagner im ersten Entwurf zu seinem ersten Werk, der Berliner Marienorgel, Quintadene 16′ im Hauptwerk disponiert, erscheint bedeutsam im Hinblick auf die Annahme, er sei Schnitgerschüler. Arp Schnitger zog nämlich in sehr vielen Fällen die obertönige Quintadena 16′ dem Bordun 16′ für das Hauptwerk vor, z. B. in Cappel, Steinkirchen, Neuenfelde u. a.

[2] Nur einmal, in Gransee, erscheint Gedackt 8′, doch weist diese Orgel noch andere Seltsamkeiten auf, was dadurch erklärlich ist, daß Wagner eine Reihe von alten Stimmen wiederverwenden und möglichst billig bauen mußte.

haltigeren Stimmenzuteilung (Octave 4′, Nachthorn 4′, Baßflöte 4′, Cleron 4′) auch die alte Funktion als Soloklavier zum Vortrag eines cantus firmus noch durchaus erfüllen kann. Wagners Pedal erhält immer einen grundierenden 16′, meistens Violon 16′, oft dazu Prinzipal 16′. Seltener erscheint ein Subbaß 16′. Die 8′-Lage wird wirkungsvoll durch Gemshorn 8′ vertreten, das häufig an Stelle des Oktavbasses 8′ disponiert ist. Selten fehlt die Quinte $5\,^1/_3'$, die dem ganzen Pedal Fülle gibt und der 16′-Lage eine erwünschte Stütze ist. Octave 4′ und Mixtur vervollständigen den Aufbau. Posaune 16′ und Trompete 8′ geben dem Tutti Kraft und Nachdruck. Mehrfach erscheint, wie schon erwähnt, auch Nachthorn 4′ und Cleron 4′.

Als Beispiel für die Folgerichtigkeit im Aufbau und für die besondere Eigentümlichkeit einer Wagnerschen Disposition sei noch folgendes angeführt: Prinzipal 16′ erscheint nie im Manual, sondern nur im Pedal, meist begleitet von einem Violon 16′, seltener von einem Subbaß 16′. An Stelle von Oktavbaß 8′ steht meistens Gemshorn 8′. Eine offene Prinzipalquinte $2\,^2/_3'$ im Manual hat immer ein Prinzipal 8′ zur Voraussetzung. Ist das Prinzipal nur 4füßig, wie in den meisten „Oberwerken", so ist die offene Quinte $1\,^1/_3'$ groß, der $2\,^2/_3'$ aber ist als Nassat entweder gedeckt (als Rohrflöte) oder konisch offen gebaut. Im Pedal herrscht eine ähnliche Konsequenz: eine offene Quinte $5\,^1/_3'$ setzt einen offenen 16′ voraus, meist Prinzipal 16′, in dessen Vertretung auch Violon 16′ (z. B. Wriezen). Dient dem Pedal nur ein Subbaß als Fundament, so ist die Quinte $5\,^1/_3'$ gedeckt gebaut (z. B. Wusterhausen), oder es ist eine offene Quinte $2\,^2/_3'$ disponiert, die ihrerseits wieder Prinzipal 8′ voraussetzt (z. B. Drontheim).

Die gemischten Stimmen kehren grundsätzlich in fast stets gleicher Zusammensetzung in jeder Wagner-Orgel wieder, nur die Zahl der Chöre wird in etwa der Größe der Orgel angepaßt. Cornett und Scharf enthalten immer eine Terz, Mixtur und Cimbel dagegen bestehen nur aus Oktav- und Quintchören. Scharf beginnt immer mit dem $1\,^1/_3'$, Cimbel immer mit dem 1′, die Manualmixturen mit dem $1\,^1/_3'$ oder 1′, die Pedalmixturen mit dem 2′. Hierunter folgt die Zusammensetzung der gemischten Stimmen in der Wriezener Marienorgel, die als beispielhaft gelten kann:

Scharf 5fach (Hw)	$C = 1\,^1/_3'$	1′	$^4/_5'$	$^2/_3'$	$^1/_2'$
	$c = 2'$	$1\,^1/_3'$	1′	$^4/_5'$	$^2/_3'$
	$c' = 2\,^2/_3'$	2′	$1\,^3/_5'$	$1\,^1/_3'$	1′
	$c2 = 4'$	$2\,^2/_3'$	2′	$1\,^3/_5'$	$1\,^1/_3'$
Cimbel 3fach (Hw)	$C = 1'$	$^2/_3'$	$^1/_2'$		
	$c = 1\,^1/_3'$	1′	$^2/_3'$		
	$c' = 2'$	$1\,^1/_3'$	1′		
	$c2 = 2\,^2/_3'$	2′	$1\,^1/_3'$		
Cornett 3fach (Hw) ab	$c' = 2\,^2/_3'$	2′	$1\,^3/_5'$	durchlaufend	
Mixtur 4fach (Ow)	$C = 1'$	$^2/_3'$	$^1/_2'$	$^1/_3'$	
	$c = 1\,^1/_3'$	1′	$^2/_3'$	$^1/_2'$	
	$c' = 2'$	$1\,^1/_3'$	1′	$^2/_3'$	
	$c2 = 2\,^2/_3'$	2′	$1\,^1/_3'$	1′	

Mixtur 5fach (Ped.)	C	$= 2'$	$1\,^1/_3{}'$	$1'$	$^2/_3{}'$	$^2/_3{}'$
	c	$= 2\,^2/_3{}'$	$2'$	$1\,^1/_3{}'$	$1'$	$1'$

Wie ersichtlich, ergibt sich im Hauptwerk bei gleichzeitigem Gebrauch von Scharf und Cimbel die alte Doppelchörigkeit, die in der Vorwagnerzeit bei einzelnen gemischten Stimmen für sich auftrat, die aber auch bei Wagner noch in den Mixturen großer Orgeln und den gewöhnlichen Pedalmixturen vorkommt (z. B. Berlin, Garnisonorgel und Pedalmixtur Wriezen). Bei größeren Werken mit Cornett 5fach im Hauptwerk treten noch die beiden nächst tieferen Chöre, der 4′ und der 8′, zu obiger Zusammensetzung. Cornett beginnt immer erst bei *c′* und läuft dann durch bis *c*3. Die Vox humana beginnt als Solostimme oft erst bei *c′* oder *g*, wird aber auch häufiger ganz durchgeführt.

Bauart und Intonation

Johann Friedrich Walther hat in seiner Schrift über die Berliner Garnisonorgel als Fachmann eine eingehende, liebevolle Beschreibung der Bauart, Intonation und musikalischen Verwendbarkeit jeder einzelnen Stimme dieses großen Orgelwerkes gegeben. Da seine diesbezüglichen Ausführungen für alle Wagner-Orgeln, entsprechend ausgewählt und angewendet, Gültigkeit haben, sollen sie hier Platz finden:

„Anlangend demnach das Manual- oder Mittel-Clavier,
so sind darauf folgende Stimmen

1. Principal 8 Fuß. Principale werden überhaupt diejenige Stimmen genandt, welche an einer Orgel vorn im Gesichte stehen. Eine solche achtfüßige Stimme, ist die Natürlichste, als wovon ein guter Bassist, das grosse *C* mit seiner Kehle erreichen kan. Sie heisset aber auch darum achtfüßig, weil die grösseste Pfeiffe, von dem Labio an zu rechnen, 8 Fuß in die Länge zu haben pfleget, welches denn in der Höhe, von den 4, 3, 2, und 1 Füßigen, als welche so wol im Ton, als der Mensur jünger werden, wie auch in der Tieffe von den 16füßigen, welche eine Octav unter dem 8 Fuß, und den 32füßigen, welche wieder eine Octav unter dem 16 Fuß im Tone halten, also zu verstehen. Ausgenommen, daß die corpora von den gedacten Pfeiffen, nur die Helffte der Höhe, welche benennet ist, haben, indem der Ton in selbigen erstlich auf, und dann wieder niedersteigen, und zum Labio heraus gehen muß, daher solcher sich verdoppelt, und noch einmahl so tieff wird, als er sonst seyn würde, wann die Pfeiffe offen wäre. Jedoch wird hingegen solch Pfeiffenwerck etwas weiter, als die offenen mensuriret.

Dis Principal 8 Fuß, ist etwas scharff intoniret, und klinget, so wohl allein, als auch unter dem Tutti einer Music sehr rein und angenehm.

2. Bordun 16 Fuß, ist eine gedacte Stimme, welche das fundament zum Hauptwerck machet; und ist selbige recht pompeus, auch ziemlich starck intoniret, daß man bald vernehmen kan, wann selbige an- oder abgezogen wird. Sie ist auch zu vielen Veränderungen zu gebrauchen, und klinget mit der Quintadoen 8 Fuß, sonderlich angenehm. Item eine Spitzflöt 4 Fuß, lässet sich auch schön damit zusammen hören.

3. Rohrfloet 8 Fuß, ist zwar ein gedactes, aber durch ein enges Röhrgen, welches in dem Deckel oben eingelöthet, wieder in etwas eröffnetes Pfeiffen-Werck. Klinget etwas stärcker als ein Gedact 8 Fuß. Es ist solches eine nöthige Stimme in einem grossem Wercke, und kan zu andern Registern, sonderlich zur Spitzfloet 4 Fuß, Waldfloet 2 Fuß, Siffloet 1 Fuß, wol gebrauchet werden.

4. Viol di Gamba, ist eine offene, aber oben etwas zugespitzte Stimme, welche sehr lieblich intoniret und artig zur Veränderung zu hören.

5. Cornett 5fach, ist durchs halbe Clavier von *c′–c‴* geführet, hat eine etwas weite mensur, und giebt dem Vollenwercke, eine schöne force, ist auch neben dem Principal 8 Fuß, zu tractirung eines Chorals schön zu gebrauchen.

6. Flaute Traversiere ist ein enge mensurirtes Pfeiffen-Werck, und kommt selbiges der natürlichen Traversiere sonderlich in den mittelsten octaven sehr nahe.

7. Octave 4 Fuß, ist eine offene Stimme, und wird darum also benennet, weil sie mit ihrem Ton, eine Octave höher, als das aequal Principal 8 Fuß ist, auch zu höhern und tieffern Stimmen sich ziehen lässet. Es wird auch auf dieser Stimme die Temperatur gemachet, und werden nach selbiger, nachmahls alle übrige Register gestimmet.

8. Spitzfloet 4 Fuß, ist eine oben zugespitzte, aber doch offene Stimme, zur Veränderung zu gebrauchen.

9. Quinta 3 Fuß, ist eine offene Stimme, und sind damit unterschiedlich Veränderungen zu machen, jedoch wird selbige eigentlich zum vollen Werck gezogen.

10. Octave 2 Fuß, ist ebenfals offen, und führet im Ton, wiederum eine Octav höher, als das Principal oder die Octav 4 Fuß, kan zu einer 8füßigen Stimme allein, und im vollen Wercke gebrauchet werden.

11. Scharff 6fach, worunter die grösseste Pfeiffe $1^1/_2$ Fuß. Sie ist durchs gantze Clavier 6fach geführet, oder es stehen auf jedem Clavi 6 Pfeiffen. Diese Stimme bestehet aus Octaven, Quinten und Tertien; ist disponiret *g′ c″ e″ g″ c‴ g‴*, repetiret in denen octaven, jedoch gantz unvermerckt, klinget dannenhero, weil der gantze accord darin befindlich, sehr scharf und durchschneidend im vollen Wercke.

12. Mixtur 4fach, wovon die grösseste Pfeiffe 1 Fuß, bestehet aus Quinten und Octaven, ist disponiret *c″ g″ c‴ g‴*, thut mit dem vorhergehenden Scharf, in der force gute Dienste und schärffet ungemein, repetiret auch wie die vorige Stimme.

13. Fagott 16 Fuß. Diese Stimme ist ein Rohrwerck, und hat durchgehends enge und von unten biß oben, gleich weite corpora. Die grösseste Pfeiffe hat ohngefähr 8 Fuß an der Länge, und ist in der Music zu lauffenden Bässen nebst Zuziehung einer andern Stimme, schön zu gebrauchen, lässet sich auch wegen der Tieffe, trefflich hören.

Dieses wird also die kurtze Beschreibung derer Stimmen, so im manual oder Haupt-Clavier befindlich, seyn. Schreite demnach zum Seitenwerck, als welches gleichergestalt, aus 13 Stimmen bestehet, und wozu das unterste Clavier gehöret. Jedoch werde nur von denen Stimmen, so im vorigen Clavier noch nicht vorgekommen, etwas melden, die andern aber übergehen.

1. Principal 8 Fuß, ist aus vorigen bekandt, jedoch ist dieses etwas lieblicher, als das obgedachte, intoniret.

2. Quintadena 16 Fuß, ist eine schöne Stimme, welche zu vielen Veränderungen zu gebrauchen. Sie ist von obbeschriebenen Metall gearbeitet; und obgleich einige, ein sonderbares Kunststück daraus machen wollen, wann diese Stimme von Holtz verfertiget wird; so klinget selbige meines Erachtens doch besser von Metall. Sie führet neben dem Tono fundamentali eine stille quintam bey sich, welches der enge Aufschnitt in denen labiis, und nicht materia corporis verursachet.

3. Gedact 8 Fuß, ist in diesem Clavier etwas lieblich auf Flöten-Art intoniret. Weil es hier nicht die Stelle einer fundamental-Stimme vertreten darf, auch daß in denen Gedacten von gleicher mensur, doch einiger Unterscheid anzutreffen, um damit dann und wann, eine Veränderung zu machen.

4. Salicinal 8 Fuß, ist eine offene Stimme, die unten bey denen labiis enge, oben hinauf aber, etwas weitere corpora hat. Diese Stimme ist delicat zu intoniren, klinget aber, wenn die folgende Fugara 4 Fuß dazu gezogen, und damit lauffende Passagen gemacht oder Arpegiando gespielet, im Pedale aber, mit dem Principal 16 Fuß, und Gemshorn 8 Fuß durch langsame Intervallen, das fundament geführet wird, als wann mit dem Bogen, auf der Violine oder Viol di Gamba gestossen und gestrichen würde.

5. Octava 4 Fuß ist bekandt.

6. Fugara 4 Fuß ist offen, auch von sehr enger mensur, und die corpora etwas lang, daher solche schwer zu intoniren, aber wie vorgedacht, zum Salicinal schön zu gebrauchen.

7. & 8. als Quinta 3 Fuß und Octave 2 Fuß sind bekandt.

9. Waldfloet 2 Fuß lässet sich mit dem Principal oder auch gedact 8 Fuß gar artig hören.

10. Siffloit 1 Fuß, ist auch eine offene kleine Stimme, und mit einer achtfüßigen zur Veränderung, wie auch im vollen Wercke mitzuziehen und zu gebrauchen.

11. Scharff 5fach, wovon die grösseste Pfeiffe wiederum $1^1/_2$ Fuß, und bestehet diese Stimme, aus Octaven, Quinten und Tertien, nemlich *g, c, e, g, c.*

12. Cimbel 3fach aus 1 Fuß, bestehet aus Quinten und Octaven und repetiren diese beyde Stimmen, wie die im ersten Clavier.

13. Trompett 8 Fuß von *c′* biß *c‴* doppelt oder 2fach, ist ein schönes Rohrwerck, dessen corpora wie bey denen gewöhnlichsten Rohrwercken, unten zugespitzet, auf das Mundstück stehen, oben hinauf aber, immer weiter werden. Zu dieser Stimme, ist unter der Wind-Lade, worauf sie stehet, ein eigener Wind-Kasten und ventile angelegt, wozu die Regierung, durch den Register-Zug, zugleich an- und abgezogen, und also mit der Haupt-Regierung gecoppelt wird. Der Wind hierzu, ist von denen 3 Pedal-Bälgen, welche einige grad höher treiben, als die manual-Bälge, geführet, daß sie dahero eine ungemeine force hat, aber dabey doch nicht so greulich schnarret und prasselt, wie man in einigen Orgeln solche Trompetten findet, sonderlich, wenn die corpora von weissen Bleche gearbeitet sind, als worauf einige noch steif und vest bestehen, und davon nicht abzubringen seyn.

Sonsten ist diese Stimme, zu vielen Veränderungen zu gebrauchen, auch mit Zuziehung des Principal 8 Fuß zumahlen, wenn mit denen Paucken pedaliter accompagniret wird, artig zu hören.

Nun folget das Oberwerck oder 3te Clavier, solches
bestehet aus 11 Stimmen.

1. Principal 4 Fuß, kommt mit der Octave 4 Fuß im Ton überein, nur daß es etwas lieblicher intoniret, und weil es gantz oben am Gewölbe stehet, angenehm klinget.

2. Quintadena 8 Fuß. Die Eigenschafft dieser Stimme, wird aus der Beschreibung der 16füßigen Quintad. mit zu ersehen seyn. Sie ist aber etwas mühsamer zu intoniren als die 16füßige, wenn die quinta in allen Clavibus bis oben aus, aequal zu hören seyn soll, und kan diese, zu gedeckten, offenem, weit und enge mensurirten Pfeiffenwerck gebrauchet werden.

3. Gedackt 8 Fuß ist etwas starck intoniret, weil es in diesem Clavier das fundament machet, dahero es auch zur Music schön zu gebrauchen. Die Waldfloet 2 Fuß, wie auch die Siffloet 1 Fuß sind lieblich dazu zu hören, doch, wann die letztere dazu gezogen, es in geschwinden Läuffen und Passagen gebrauchet werden muß.

4. Rohrfloet 4 Fuß klinget, weil sie sehr hoch stehet, recht lieblich, und kommt einer natürlichen floete douce, im Thon sehr nahe.

5. Nassat 3 Fuß, ist eine sehr lieblich intonirte quinta, oben gespitzt, mit welcher unterschiedene Veränderungen zu machen, und kan sie denen andern Stimmen, eine sonderbare Annehmlichkeit, durch ihr sanfftes Sausen, zu wege bringen.

6. Octav 2 Fuß ist bekandt.

7. Flageolett 2 Fuß, ist ein offen Stimmchen, dienet zu mannigfaltigen Veränderungen.

8. Tertia $1^3/_5$ Fuß. Diese Stimme hat der berühmte Orgelmacher, Herr Schnittger, niemahls auf einen a parten Zug gebracht, sondern selbige mit der quinta 3 Fuß zusammen gesetzt, und die sogenandte Sesquialteram daraus gemacht. Wie solches aus denen Dispositionen der grossen Wercke, zu St. Nicolai in Hamburg, und zu St. Johannis in Magdeburg zu ersehen. Doch, auf solche Art, kan sie, ob sie wohl apart stehet, auch in diesem Wercke gebrauchet werden.

9. Quinta $1^1/_2$ Fuß, steiget eine octave über die quinta 3 Fuß, ist eine schärffende Stimme, im vollen Wercke, wie auch zum Principal 8 Fuß in geschwinden Läuffen, gut zu gebrauchen.

10. Cimbel 4fach aus 1 Fuß, besteht in quinten und octaven, repetiret wie die vorigen, und giebt diesem Oberwercke, eine angenehme Schärffe.

11. Vox humana, oder die Menschen-Stimme 8 Fuß, ist ein Rohrwerck, welches sehr kleine corpora hat, und die wegen der engen Mundstücke und subtilen Blätter, in der intonation nicht wenig Mühe verursachet. Es will sieselbe gewiß, einen fleißigen und geschickten Meister haben, wenn sie anders beständig und gut verfertiget werden soll. Die in dieser Orgel befindliche, ist dergestalt gut angebracht, daß sie ziemlich natürlich klinget, und angenehm zu hören ist. Es stehet dieselbe auch auf der Lade, die am Höchsten in der Orgel liegt, mit einem dünnen Kasten umgeben, so, daß man dieselbe, durch Vorsetzung oder Wegnehmung eines Bretgens, entweder stiller oder auch schärffer und penetranter machen kan. Auch ist dazu, eine a parte sanffte Schwebung angeleget, weil ein starcker Tremulant, eine solche subtile Stimme alzusehr forciret, und selbige unangenehm machet.

Nun komme zum Pedal, welches wie obgedacht, auf 2 unterschiedenen Laden liegt, und sind auf der vordersten Lade 9 Stimmen.

1. Principal 16 Fuß. Diese Stimme ist ziemlich gravitaetisch und pompeus intoniret, klinget auch zum fundament einer Music im tutti sehr wohl.

2. Gemshorn 8 Fuß. Die Corpora von diesen Pfeiffwerck, sind unten bey denen labiis weit und oben hinauf zugespitzet, doch aber offen. Selbige giebet mit dem Principal 16 Fuß einen schönen Baß, welcher, wann die Claviere schnell angestossen werden, klinget, als ob auf einem 16füßigen Violon mit dem Bogen gestrichen würde.

3. Quinta 6 Fuß, ist ein offenes Pfeiffwerck und füllet im vollen Wercke vortrefflich aus.

4. Octava 4 Fuß, ist bekandt, und werden darnach die Rohrwercke eingezogen und gestimmet.

5. Nachthorn 4 Fuß, ist eine gedeckte Stimme und artig zu hören, sonderlich, wenn sie nebst dem Violon 16 Fuß gezogen, und damit ein Choral pedaliter ausgeführet wird.

6. Quinta 3 Fuß, ist bekandt.

7. Mixtur 8fach, worunter die grösseste Pfeiffe 2 Fuß ist, weßhalb auch keine octave 2 Fuß a part mit eingesetzet worden, weil sie schon mit in dieser mixtur befindlich. Sie bestehet aus quinten und octaven, ist disponiret *c′ g′ c″ c″ g″ g″ c‴*. Diese Mixtur giebt dem gantzen Pedale eine ungemeine Schärffe, ist auch ohn erachtet der starcken Rohrwercke gleich zu hören, wann sie an- oder abgezogen wird.

8. Trompet 8 Fuß, ist ein Rohr-Werck, welches gut intoniret und sehr hurtig anspricht.

9. Cleron 4 Fuß, wird sonst von andern Trompet 4 Fuß genandt. Ist im Tone eine octave höher, als die Trompet, 8 Fuß. Diese Stimme ist auch gut einen Choral damit zu tractiren, wann nemlich das Principal oder der Violon 16 Fuß dazu gezogen wird.

Auf der hinter Lade stehen.

10. Der Violon 16 Fuß. Die Corpora sind von Holtz, und ist diese Stimme offen, klinget auch sehr tief und kräfftig, ist dannenhero zum Fundament einer Music gut zu gebrauchen.

11. Octave 8 Fuß, hat mit denen Principalen 8 Fuß gleichen Thon.

12. Posaun 32 Fuß, ist ein grosses Rohrwerck, welches nur in grossen Orgeln angetroffen wird. Die Corpora desselben, sind von reinem Holtze. Es ist solche Stimme in dieser Orgel biß groß *C* hinunter geführet, und repetiret nicht in denen untersten Clavibus, wie man in einigen Orgeln findet. Und ob wohl die untersten Corpora, weilen die Höhe der Kirche nicht zureichen wollen, in etwas, jedoch nicht als ein rechter Winckel, sondern in Form eines Bogens, und also gantz flach haben gekröppet werden müssen; So geben doch solche Claves gleich denen andern, den übrigen Pedal-Stimmen ein recht gravitaetisch fundament. Sonsten ist zu bewundern, daß diese Stimme, ohnerachtet ihrer sehr langen Mundstücke und der darauf liegenden dicken Blätter, mit der Geschwindigkeit in der Ansprache, es einer 4füßigen fast zuvor thut, und dannenhero beym vollen Wercke, mit Lust anzuhören und zu tractiren ist.

13. Posaun 16 Fuß, ist gleichergestalt sehr hurtig in der Ansprache. Und sind überhaupt an diesen beyden Posaunen die Mundstücke und Blätter, wie auch alles übrige, mit dem grössesten Fleiß und accuratesse gearbeitet, sind auch so starck intoniret, daß, wann obgedachte Labial-Stimmen und beyde Trompeten, dazu gezogen werden, selbige einen Baß machen, welcher vermögend ist, denen Manualen, und wenn auch alle 3 Claviere gekoppelt wären, vollenkomene Satisfaction zu thun."

Als Ergänzung und Verdeutlichung der Waltherschen Beschreibung sei noch bemerkt: Wagner baut Nassat $2^2/_3'$ später durchweg als Rohrflöte. Traversflöte 4′ ist immer überblasend, Waldflöte 2′ schwach konisch konstruiert. Neben der gedeckten Form des Nachthorn 4′ im Pedal kommt auch konische Bauart vor (so war es in Jüterbog, St. Nikolai)[1]. Violon 16′ ist kräftig und ohne Strich intoniert. Die Mundstücke der Posaune 16′ „sind alle unter der Zunge oder Blatt beledert, ohne Zweifel, eine Lieblichkeit heraus zu bringen" (betrifft Wriezen, nach Stärck). Ebenfalls wird die tiefe Oktave der Pedaltrompete 8′ beledert. Das glanzvoll intonierte Cornett gleicht den von Natur aus nach oben hin immer schwächer werdenden Diskant der Trompete 8′ im Hauptwerk vortrefflich aus. Die einzelnen „Werke" unterscheiden sich bei Gleichwertigkeit der Klangstärke durch Klangfarbe und Klanghelligkeit. Im ganzen gesehen zeigt eine Wagner-Orgel nicht nur eine sehr charakteristische Intonation der Einzelstimmen, die durch mannigfache Mischungsmöglichkeiten zahlreiche neue Klangfarben ergeben, sondern sie entwickelt auch im Tutti ihrer Stimmen eine überaus glänzende und strahlende Klangpracht, ohne im geringsten an Deutlichkeit im polyphonen Spiel einzubüßen. Daher eignet sich eine Wagner-Orgel auch in besonderem Maße zur Darstellung Bachscher Orgelwerke.

Als Material für die Metallpfeifen benutzte Wagner Zinn und eine Legierung von Zinn und Blei. Die Prospektprinzipale bestehen aus reinem Zinn. Die Bezeichnung „Zinn" beim inneren Pfeifwerk bedeutet: Probezinn, das ist bei Wagner eine Legierung von 10 Teilen Zinn und einem Teil Blei (siehe Vertrag von Magdeburg, Heiligegeistkirche). Die Bezeichnung „Metall" bedeutet eine Legierung von zwei Teilen Blei und einem Teil Zinn, bei Wagner als „3 löthig Metall" bezeichnet[2].

---

[1] Mitgeteilt von H. Mund.

[2] Nach Chr. Mahrenholz, Die Orgelregister, ihre Geschichte und ihr Bau, Kassel 1930,

Hören wir über diese Frage wieder Walther:

„... Alle ... Principale sind von feinem Englischen Zinn, gearbeitet, wohl gelöthet und sauber poliret. Das inwendige Pfeiff-Werck, ist gleichfalls fleißig und dauerhafft gemachet, und bestehet in den meisten, und zwar denen offenen Stimmen, aus Berlinischen Probe-Zinn, die übrigen Gedeckten Stimmen, sind von 3 löthigen Metall, da nemlich 2 Theile Bley, und der 3te Theil Zinn zusammen gesetzt ist, gearbeitet. Und dieses giebet denn auch eine ziemlich harte Materie, woraus gutes und dauerhafftes Pfeiffenwerck verfertiget werden kan. Da im gegentheil, andere Orgelmacher, die Kirchen hierin greulich hintergehen, wenn sie nemlich unter 100 Pfund Bley, wohl kaum 10 Pfund Zinn versetzen, ja wol gar das inwendige Pfeiffenwerck, von purem Bley arbeiten, wodurch dann geschicht, daß ein solches Pfeiffenwerck in 30 biß 40 Jahren vom Salpeter, als welcher, je mehr er Bley findet, sich desto dicker und schärffer ansetzet, gäntzlich aufgezehret wird, welches leider! die Erfahrung an vielen Orten bezeuget."

Holzpfeifen verwendete Wagner nur für Violon 16′, für die Becher der Posaunen und für die tiefen Oktaven der Register Bordun 16′ und Gedackt 8′. Das Material ist dann Kiefernholz.

Mensurierung

Einer kurzen Betrachtung von Wagners Mensurierungsweise soll wieder die Wriezener Marienorgel zugrunde liegen, da sie sehr günstige Unterlagen bietet[1]. Die Zungenstimmen bleiben außerhalb der Untersuchung (von Wagnerschen Zungenstimmen sind nur Posaunen und Trompeten erhalten geblieben). In der folgenden Mensurentabelle sind die Oktavdurchmesserwerte aller originalen Wriezener Wagner-Register so eingetragen, daß die Werte für Pfeifen gleicher absoluter Tonhöhe untereinander erscheinen. Dadurch lassen sich auf einfache Weise Vergleiche und Schlüsse ziehen. Es ergibt sich: die Prinzipalstimmen ein und derselben Lade (oder desselben „Werkes") sind alle nach der gleichen Mensur gearbeitet, d. h. die Pfeifen gleicher Tonhöhe zeigen den gleichen Durchmesser. (Es sei für diese Mensur, die bei den Prinzipalen der jeweiligen Lade sich zeigt, der Begriff „Ladenprinzipalmensur" angewendet.) Auch die Zwischenwerte, in der Tabelle mit schrägen Ziffern bezeichnet, bestätigen dies[2]. Auf dieser Grundlage lassen sich die Durchmesserwerte der leider nicht mehr originalen Prospektregister bestimmen. Es ergibt sich für *C* des Prinzipals 8′ Hauptwerk ein Durchmesser von 150 mm, für das *C* des Prinzipals 8′ Pedal 156 mm, für *C* des Prinzipals 4′ Oberwerk 74 mm[3]. Die Prinzipalstimmen des Hauptwerks sind: Prinzipal 8′ (nicht mehr Original), Octave 4′, Quinte $2^2/_3$′ und Oktave 2′; die des Ober- und Unterwerkes: Prinzipal 4′ (nicht mehr original), Oktave 2′, Quinte $1^1/_3$′ und

S. 32, bedeutet „Probezinn" eine Legierung von 75% Zinn, 3-lötiges Metall dagegen eine Legierung von nur 18,75% Zinngehalt.

[1] Bei der letzten Restaurierung wurden von Orgelbaumeister Schuke die Maße aller Wagnerschen Labialpfeifen aufgenommen, und zwar auf Anregung des Verfassers nicht nur die Oktavenwerte, sondern alle Durchmesser- bzw. Umfangwerte Ton für Ton.

[2] Die nur Bruchteile von Millimetern betragenden Abweichungen können außer acht gelassen werden, da sie infolge unvermeidlicher kleiner Ungenauigkeiten beim Pfeifenmachen und Messen entstanden sein dürften.

[3] Vergleiche mit der Brandenburger Domorgel bestätigen die Richtigkeit der Werte.

Durchmesser der Labialpfeifen der Wagner-Orgel von St. Marien in Wriezen[1]

Hauptwerk

Register	16′	8′	5 1/3′	4′	2 2/3′	2′	1 3/5′	1 1/3′	1′	4/5′	2/3′	1/2′	2/5′	1/3′	1/4′	1/5′	1/6′	1/8′
Oktave 4′				82	*56,4*	44,7		*31,2*	24,4		*17,6*	14,6		*10,8*	9			
Quinte 2 2/3′					56,5	*44,1*		31	*24,2*		17,5	*14*		10,5	*8,8*		7,2	
Oktave 2′						44,5		*31*	24,3		*17,4*	14		*10,6*	8,9		*7*	6
Bordun 16′	177/137 (Holz)			64,2		42,2			26,4									
Rohrflöte 8′		96,5		63,2		40			• 25			16,6						
Traversflöte 4′				64 (ged.) überbl.		56,3 (überbl.) offen			34,8			22			13,1			

Pedal

Register	16′	8′	5 1/3′	4′	2 2/3′	2′	1 3/5′	1 1/3′	1′
Violon 16′	230/183 (Holz)								
Quinte 5 1/3′			110	*86*	61	*48,5*		33,5	
Oktave 4′				86	*60,5*	48,2		*33*	26,1

Ober- und Unterwerk

Register	8′	5 1/3′	4′	2 2/3′	2′	1 3/5′	1 1/3′	1′	4/5′	2/3′	1/2′	2/5′	1/3′	1/4′	1/5′	1/6′	1/8′	1/10′	1/12′	1/16′
Oktave 2′					40,5		*28,6*	22,6		*16*	12,7		*10,2*	8,4		*6,8*				
Quinte 1 1/3′							28,5	*22,6*		16,5	*13,6*		10,6	*8,6*		6,9	*6,2*		4,9	
Sifflöte 1′								22,8		*16,2*	12,8		*10,1*	8,4		*7*	6,1		*5,1*	4,4
Gedackt 8′	110/85 (Holz)				40,5			24,8			16,5									
Quintadena 8′	77		48,5		31,5			20												
Rohrflöte 4′			60	*45,6*	38		*28,2*	24		*18,6*	16,2		konisch offen	unten 13,5 oben 6,3		11				
Rohrnassat 2 2/3′				46			27,8			18,5		konisch offen	unten 15,5 oben 7,1			5,6				
Fugara 4′			49		26,1			15,4			9,5									
Waldflöte 2′ unten oben = 5/6					54			32,4			19,8			13,1			8,6			

[1] Alle Maße in mm

Gemischte Stimmen

Register	$1^{1}/_{3}'$	$1'$	$^{4}/_{5}'$	$^{2}/_{3}'$	$^{1}/_{2}'$	$^{2}/_{5}'$	$^{1}/_{3}'$	$^{1}/_{4}'$	$^{1}/_{5}'$	$^{1}/_{6}'$	$^{1}/_{8}'$	$^{1}/_{10}'$	$^{1}/_{12}'$
Scharf 5f. (Hw.)	28,1	22,6	18,2	15,8	12,7								
1. Repetition *c*		2': 22,8	*$1^{3}/_{5}'$: 18,5*	$1^{1}/_{3}'$: 16,2	1': 13	$^{4}/_{5}'$: 11,1	$^{2}/_{3}'$: 10,5						
2. ,, c^1				$2^{2}/_{3}'$: 16,2	2': 13	$1^{3}/_{5}'$: 11	$1^{1}/_{3}'$: 10,2	1': 8,7					
3. ,, c^2					4': 13	*$3^{1}/_{5}'$: 11*	$2^{2}/_{3}'$: 10	2': 8,3	$1^{3}/_{5}'$: 7,6	$1^{1}/_{3}'$: 7,1			
c^3								4': 8,3		$2^{2}/_{3}'$: 6,6	2': 5,7	$1^{3}/_{5}'$: 5,3	$1^{1}/_{3}'$: 5
Cimbel 3f. (Hw.)		21		15,5	12,2								
1. Repetition *c*				$1^{1}/_{3}'$: 14,8	1': 12,3	*$^{4}/_{5}'$: 10,6*	$^{2}/_{3}'$: 9,7						
2. ,, c^1					2': 12	*$1^{3}/_{5}'$: 10,3*	$1^{1}/_{3}'$: 9,7	1': 7,9					
3. ,, c^2							$2^{2}/_{3}'$: 9,2	2': 7,7		$1^{1}/_{3}'$: 6,8			
c^3										$2^{2}/_{3}'$: 6,2	2': 5,3		$1^{1}/_{3}'$: 4,6
Cornett 3f. (Hw.) c^1				$2^{1}/_{3}'$: 22,2	2': 18,5	$1^{3}/_{5}'$: 15,5							
c^2							$2^{2}/_{3}'$: 13,9	2': 11,9	$1^{3}/_{5}'$: 10				
c^3										$2^{2}/_{3}'$: 9,1	2': 8	$1^{3}/_{5}'$: 7,1	
Mixtur 5f. (Ped.) 2'													
C | 44	31,8	23,7		17,8[1]									
Repetition *c*	$2^{2}/_{3}'$: 31	2': 24		$1^{1}/_{3}'$: 18	1': 14 [1]								
c^1				$2^{1}/_{3}'$: 17,8	2': 14,5		$1^{1}/_{3}'$: 11	1': 9,4[1]					

[1] = Doppelter Chor

Sifflöte (= Oktave) 1'; die des Pedals: Prinzipal 8' (nicht mehr Original), Quinte $5^1/_3$' und Octave 4'.

Die auch zur engen Prinzipalgruppe gehörenden gemischten Stimmen Scharf 5fach und Cimbel 3fach im Hauptwerk, und Mixtur 5fach im Pedal sind zwar 2—3 Halbtöne enger mensuriert als die übrigen nach der „Ladenprinzipalmensur" gebauten Prinzipalstimmen, zeigen aber in sich auch wieder den Grundsatz: gleiche Weite bei Pfeifen gleicher Tonhöhe. Ähnlich verhält es sich mit der Stimme Cornett im Hauptwerk, deren Chöre 6 und mehr Halbtöne weiter als „Ladenprinzipalmensur" konstruiert sind.

Die Untersuchung der Entwicklung der Prinzipalmensur von Oktave zu Oktave ergibt, daß Wagner nicht eine konstante Mensur verwendete, sondern eine variable, d. h. das Durchmesserverhältnis der Oktavpfeifen *C*, *c*, *c'*, *c''*, *c'''* usw. ist nicht immer gleich, sondern ändert sich. Von *C* 16' an bis etwa *c* 1' oder $c\,^1/_2$' sehen wir ein ziemlich gleichbleibendes Oktavverhältnis von 5,5 : 3 bis 5,4 : 3. Von *c* 1' oder $^1/_2$' an erfolgen dann von Oktave zu Oktave Knicke in der Mensurentwicklungslinie, so daß Oktavverhältnisse von 5 : 3, 4,6 : 3 und, in der Lage von $c\,^1/_4$' an etwa, 4,2 : 3 auftreten. Verglichen mit der heute allgemein als „Normalmensur" bezeichneten Durchmesserentwicklung, die unter Zugrundelegung von *C* 8' = 155,5 mm ein konstantes Oktavverhältnis von 5 : 3 aufweist, wird die Wagnersche Prinzipalmensur bei etwa gleichem Ausgangspunkt (*C* = 155 mm) nach dem Diskant zu zunächst enger, kreuzt etwa in der 1'-Lage die „Normalmensur" und erweitert sich dann in den folgenden höheren Oktaven. Die Prinzipale des Oberwerkes setzen sich dadurch gegen die des Hauptwerkes ab, daß sie 2—3 Halbtöne enger konstruiert sind. Ebenso sind gewöhnlich die Prinzipale des Hauptwerkes etwas enger als die des Pedals.

Die Mensurentwicklung der Flötenstimmen und Gedackte zeigt ein konstantes Oktavverhältnis von etwa 4,7 : 3 oder 4,8 : 3 (Waldflöte 2') für den ganzen Registerumfang. Ein ähnliches konstantes Verhältnis, nämlich 4,5 : 3, zeigen die Chöre des Hauptwerk-Cornetts. Ein Vergleich mit der „Normalmensur" ergibt hierbei ein gleichbleibendes Ansteigen der Weitenentwicklung zum Diskant hin. Bemerkenswert ist die Konstruktion der Traversflöte 4' im Hauptwerk. Die tiefe Oktave ist als überblasendes Gedackt gebaut, d. h. eine sehr enge Gedacktpfeife mit dem eigentlichen Grundton Kontra-*F* überbläst und erzeugt so dem Klange nach den Ton *c* (= 4'). Der Durchmesser dieser Pfeife beträgt nur 64 mm, ist also gleich dem Durchmesser des Tones *c* von Bordun 16' (siehe Tafel) und somit 19 Halbtöne enger als die entsprechende Bordun-Pfeife, die den Ton Kontra-*F* angeben würde. Ab *c* ist die Traversflöte dann offen überblasend und verhältnismäßig weit konstruiert. Fugara 4' folgt in der Durchmesserentwicklung den Prinzipalen. Der obere Durchmesser der Waldflöte 2' beträgt $^5/_6$ vom Wert des unteren Durchmessers. Die Labienbreite macht bei Wagnerschen Pfeifen durchweg $3^1/_2$ Teile des Pfeifenumfanges aus; die Aufschnitthöhe schwankt zwischen $^1/_3$ und mehr bei Gedackten, $^1/_4$ und mehr bei Prinzipalen und $^1/_5$ der Labienbreite bei Waldflöte 2' und überhaupt bei kleinen Pfeifen.

Es ergibt sich aus alledem, daß im Vergleich mit der heutigen Praxis bei Wagners Prinzipalen und verwandten Stimmen der Baß, bei Flöten und Gedackten der

Diskant betont ist, ein Verfahren, das sehr geeignet ist, die Stimmführung bei polyphonem Spiel deutlich zu machen.

Windlade

Die von Wagner gebaute Windladenart ist die Schleiflade. Sie wurde stets aus Eichenholz gefertigt. Fast immer ist für jedes „Werk" die Teilung in *C*- und *Cis*-Lade durchgeführt. Die Windladen liegen im Gehäuse in der Höhe des ihnen jeweils zukommenden Gesimses, die Pfeifenordnung auf der Lade entspricht der Gliederung der Prospektpfeifen, so daß zu letzteren möglichst kurze Kondukten erfordert werden. Der Windkasten liegt bei Wagnerschen Schleifladen nicht unter dem hinteren, sondern unter dem vorderen Teil, bis zur Hälfte etwa, und läßt sich nach hinten zu öffnen. Über die innere Einrichtung des Windkastens (wie Ventile, Federn, Pulpeten usw.) und der Lade selbst (wie Kanzellen, Schleifen, Dämme usw.) gibt Stärck eine sehr eingehende Beschreibung.

In etwas gedrängterer Form berichtet Walther über die Windladen der Berliner Garnisonorgel:

„Die Wind-Lade demnach an ihr selbst, ist ein Rahm, von reinen Eichen-Holtz, ohngefehr 3 Zoll hoch, mit eichenen Schenkeln oder höltzern, in so viel Theile oder Cancellen, als ein Werck Claves bekommen soll, eingetheilet, welche Cancellen nach der Größe oder Kleine eines Wercks, ihre gewisse proportion haben müssen. Unter diesen Rahmen, wird auf die Helffte, der Wind-Kasten angeleget und mit belederten Spunden vest verwahret, in diesem Wind-Kasten werden die ventile oder Klappen doppelt beledert, unter denen Cancellen gesetzet, und mit Meßingen Federn versehen, welche dieselbigen, wenn sie durchs Clavier und daran hängenden Regierungen, aufgezogen werden, wieder zuschnellen. Das andere Theil der Cancellen unter dem Rahm, wird entweder zugespündet, oder mit gedoppelten Leder vest verleimet und überzogen. Auf den oberm Theil dieses Rahmens oder nunmehr Wind-Ladens, wird das fundament-Brett, so etwa einen halben Zoll dick, übergeleget, von manchen Orgelmachern aber, die cancellen mit eingefaltzeten Spündungen versehen; Worauf die Dämme und Register-Züge, nachdem alles wohl und accurat abgerichtet ist, geleget werden. Auf diese werden nun wiederum, die Pfeiffen-Stöcke abgerichtet und geleget, und zwar so accurat und dichte, daß nicht das geringste vom Winde, durch die Register, zwischen denen Pfeiffen-Stöcken hinstreichen kan; doch aber auch so, daß die Register-Stöcke zwischen denen Dämmen und Pfeiffen-Stöcken, Raum behalten, und sich hin und her ziehen oder schleiffen lassen. Daher auch diese Art, Schleiff-Laden genannt werden.

Durch solche Stöcke, Register, Züge und Fundament-Brett oder Spündung, werden die Löcher gebohret bis in die Cancellen hinein, und dienet der Register-Zug dazu, daß man denselbigen zwischen dem Loche, welches im Pfeiffen-Stocke, und dem welches im Fundament-Brett ist, an und abschieben, und also der Pfeiffe, so oben drauf stehet, den Wind geben und nehmen kan.

Etwa 6 Zoll hoch über diesen Pfeiffen-Stöcken, sind die Pfeiffen-Bretter bevestiget, als worin die Pfeiffen ihre Hältnüß haben. Es sind aber alle, in dieser Orgel befindliche Wind-Laden getheilet, und mit besondern Fleiß und accuratesse gearbeitet. Wie denn noch anzumercken, daß auf denenselben, zwischen jedem Register-Zuge, ein Damm geleget, womit das Durchstechen auch eher, als in solchen Wind-Laden, da öffters 2 bis 3 Register-Züge beysammen, zwischen 2 Dämmen geleget sind, verhindert werden kan. An guter Leim-Tränke hat es Hr. Wagner auch nicht fehlen lassen, indem diese Laden so durchgossen, daß auch nicht der geringste Wind durch die poros wird streichen können. Sie sind auch so gelegt, daß man zu denen Spunden, womit der Wind-Kasten, wie obgedacht, zugespundet, füglich kommen, und im Nothfall, an den Ventilen oder Federn, etwas nachhelffen kan."

Die Registerstellung auf der Lade vom Prospekt an nach hinten folgt im allgemeinen der natürlichen Größenordnung der Pfeifenhöhe der jeweiligen Register, d. h. hinter dem Prospekt von 8′-Höhe folgt der gedeckte 16′ (=8′-Länge), dann offene 8′-Stimmen, gedeckte 8′-Stimmen (4′-Länge), 4′ offen, $2^2/_3$′, 2′, gedeckte 4′ (2′-Länge), kleinere und gemischte Stimmen, zum Schluß am Rande der Lade die Zungenstimmen, die wegen der Notwendigkeit häufigeren Stimmens bequem erreichbar stehen müssen. Ausnahmen kommen vor. So hat z. B. das Cornett seinen Platz stets hinter den 8′-Stimmen. Die aus Holz gefertigten tiefen Oktaven von Bordun 16′ und Gedackt 8′ stehen aus Platzgründen häufig nicht auf der Lade selbst, sondern sind nach den beiden Seiten „abgeführt", um auf der Windlade selbst nicht den Raum zu sehr zu beengen. So sind z. B. in Wriezen von Bordun 16′ zwei Oktaven und von Gedackt 8′ eine Oktave von der Windlade „abgeführt" und an den Seiten auf „Bänken" angeordnet.

Traktur, Registratur, Klaviaturen

Traktur (das ist Verbindung von Taste und Spielventil) und Registratur (das ist Verbindung von Registerzug und Registerschleife) sind in Wagnerschen Orgelwerken mit großer Sorgfalt ausgeführt. Die Traktur zeigt die normale Bauweise; die Registratur weist an Stelle der platzraubenden Wellen öfter kleine eiserne Winkelhaken auf, die die Kraft vom Registerzug auf die Registerwippe übertragen. Über die Wriezener Orgel schreibt Stärck in bezug hierauf:

„Die Regierung zu diesem Werck ist auch commode angeleget. Es sind 44 Züge, darunter die Ventile, Stern, Tremulant, Calcanten-Glöcklein mit gerechnet, sonst bleiben nur 31 Züge, zu den klingenden Stimmen. Die Züge sind alle ordentlich vierschichtig disponiret, und darff man sich nicht weit bemühen, oder viel Rückens auf der Pedal-Bancke machen, sondern sie sind gleich zur Hand. Die Knöpffe forn an den Zügen, sind von gutem Pflaum-Bäumen Holtz, alle rund und nach Scheiben-Art gedrehet. Sie können nebst den Clavieren mit zwey Thüren verschlossen werden, damit keine unnütze und schadhaffte Hand dabey kan, Schaden dran zuthun. Registratur-Wellen sind überhaupt nur sieben gemachet zu dem Pedal von gutem eichenen Holtz und starcken Stifften. Das andere ist alles durch eiserne Winckelhacken, Züge und starcke Wippen eingerichtet, welches viel commoder und beständiger ist. Die Wellen-Bretter sind von gutem kiehnen und trockenem Holtze, und wohl gerichtet, daß die Wellen nicht zu nahe an dem Brette liegen, und also bey feuchtem Wetter und herein gefallenem Staube kein Geheule verursachen. Die Wellen selbst haben ihre rechte Stärcke, und sind auch von auserlesenem kiehnen Holtze ohne eintziges Aestchen, daß sie sich nicht verschlagen oder krümmen können. Sie liegen auch nicht zu dichte zusammen, daß eine an die andere stossen und ihre Bewegung verhindern kan. Die Stiffte darin sind alle von Meßing, die Löcher in den Döckchens, worin die Stiffte gehen, sind accurat gebohret, daß kein Stifft darin schwacket oder wackelt, sondern gantz gelinde darin gehet, und stehen die Stiffte auf einer Seite des Döckchens etwas hervor, da denn eine Vertieffung um das Loch des Döckchens von außen gebrannt, daß man im Fall der Noth mit einer spitzen Zange den Stifft heraus ziehen kan.

Die Aermchen woran die Abstracturen angehänget, sind von gutem weißbüchenem Holtze, und sind in die Wellen, an welchen sie etwas stärcker fallen, ein wenig eingelassen, und mit den Zapffen eingeleimet. Es ist auch in ein jegliches Aermchen nur ein Loch, aber accurat gemacht, daß die Abstracturen nicht schrem, oder nach einer Seite, sondern gantz gerade und perpendiculair hangen. Eine jede Abstractur ist etwa einen halben Zoll breit, und halbviertel Zoll dick, die Ecken sind mit dem Hobel abgezogen,

daß sie auf den schmalen Seiten etwas rund fallen; Sie sind glatt gezogen und geschliffen, daß sie nicht rauch oder voller Fasern hacken. Die Enden sind nicht wie vor Alters, mit Hanff bewunden, sondern auf beyden Seiten in der Breite mit Pergament überzogen, und also der Draht veste hinein geschlagen, daß er sich nicht darin rücken oder ziehen kan.

Die Register auf den Wind-Laden lassen sich alle wohl ziehen, sie gehen nicht zu schwer, auch nicht zu gelinde, deswegen man nicht befürchten darff, daß der Wind vor das Loch vorbeyschleichen, oder ein Zug abreissen werde. Es lassen sich auch die Register nicht überziehen, sondern decken und eröffnen accurat. Die Claviere lassen sich mittelmäßig drücken, gehen nicht allzu zehe, fallen auch nicht über Gebühr tieff, daß man in dem Lauff-Werck nicht stecken bleibet, sondern wohl fort kommen kan."

Die Manualklaviaturen sind immer „mit schwartzem Eben-Holtz, und die Semitonia mit Elffenbein fourniret". Der Umfang der Manuale ist immer gleich, von *C–c'''* ohne *Cis*. Der Pedalumfang ist schwankend; bei kleineren Werken geht er zuweilen nur von *C–c'* (sogar Domorgel Brandenburg!), in der Mehrzahl der Fälle jedoch, vor allem bei größeren Werken, reicht er von *C–d'* (seltsamerweise in Wusterhausen von *C–cis'*). Auch im Pedal fehlt stets das große *Cis*. Durch die Verbindung von Abstrakte und Taste mittels einer Ledermutter und Stellschraube können die Tasten immer wieder auf gleiche Höhe einreguliert werden. Die Tasten stoßen beim Niederdrücken auf eine mit Leder gefütterte Holzleiste. Manualkoppeln sind bei mehrmanualigen Orgeln stets vorhanden. Eine Pedalkoppel hat Wagner nie gebaut.

Bälge, Winddruck, Windkanäle

Wagner baute, wie Schnitger, den einfaltigen Keilbalg. Das Material war gutes Kiefernholz. Die Größe ist durchweg 10:5 Fuß (etwa 3 m : 1,5 m), bei großen Werken auch mehr (11 : $5^1/_2$ Fuß, so z. B. Garnisonkirche, Berlin). Die Anzahl der Bälge ist abhängig von der Größe der Disposition und der Zahl der großfüßigen, viel Wind verbrauchenden Register. Gelegentlich konnte ein Werk mit mehr, aber kleinen Stimmen weniger Bälge benötigen als ein anderes Werk, das weniger, aber dafür größere Stimmen hatte (siehe unten Wriezen gegen Brandenburg, St. Gotthardt oder Dom). Hier folgen zum Vergleich einige Orgeln mit der Anzahl der Stimmen und Bälge:

Berlin, Garnisonkirche	50	Stimmen	7	Bälge	
Magdeburg, Heiligegeistkirche	46	,,	6	,,	
Potdsam, Garnisonkirche	42	,,	6	,,	
Berlin, St. Marien	40	,,	6	,,	
Salzwedel, St. Marien	39	,,	6	,,	
Wriezen, St. Marien	34 (31)	,,	3	,,	(!)
Brandenburg, Dom	33	,,	5	,,	
Berlin Parochialkirche	32	,,	5	,,	
Jüterbog, St. Nikolai	32	,,	5	,,	
Brandenburg, St. Gotthardt	31	,,	4	,,	
Wusterhausen	30	,,	4	,,	
Gransee, St. Marien	22	,,	4	,,	

Der von Wagner angewendete Winddruck beträgt 36° (= 90 mm), nur einmal, bei den drei Pedalbälgen der Berliner Garnisonorgel geht er bis auf 40° (= 100 mm). Die Kanäle, die den Wind von den Bälgen zu den Windladen leiten, sind ebenfalls

aus Kiefernholz. Der Wind tritt aus den Bälgen zuerst in einen Hauptkanal und wird dann durch Anzweigungen zu den einzelnen Windladen der Manuale und des Pedals geführt. Hierdurch vermeidet Wagner, so gut es geht, die unangenehme Erscheinung der Windstößigkeit. Über das „Windwerk" der Wriezener Marienorgel sagt Stärck:

„Das gesamte Stimm-Werck in dieser Orgel wird nun von dem Winde aus drey Blase-Bälgen animiret und zum Klange gebracht. Ein jeder Balg ist 10 Fuß und etliche Zoll lang, und 5 Fuß breit. Sie sind gemacht nach itziger Art. nur mit einer Falte, daß der Wind nicht so viel Poros finde durchzuschleichen, wie in den alten, die insgemein 5 Falten gehabt. Die Zusammenfügung in diesen Bälgen, ist mit starcken Roß-Adern oder getrockneten Pferde-Sehnen in der Länge und Breite vest verzwicket, damit das übergeleimete Leder, sich nicht ziehen oder bersten kan. Inwendig sind die zwey Blätter, welche in einen Rahm von zwey Füllungen gefasset, mit starcker Leim-Dräncke überstrichen, und ein jeglicher eingeschlagener Nagel oben, wie auch eine jegliche Fuge mit Leder überzogen, daß also der Wind nirgends durchdringen kan. Die Lufft-ziehende Ventile unterwerts, sind gantz dünne, und inwendig zergliedert, damit sich solche bey grosser Hitze im Sommer nicht werffen, und also den Wind durchlassen können. Und weil der Wind wohl gefasset, so ist ein Blase-Balg capable dem gantzen Werck suffisanten Wind zu geben. Der Wind steiget 36 Grad, und wird aufgefangen in dem Haupt-Canal, welcher ohngefehr 14 Zoll breit, 13 und einen halben Zoll dick. Es hat dieser Canal inwendig Entscheidungen, daß der Wind aus jeglichem Balge seinen eigenen Gang findet. Aus diesem Canal sind die kleinern Canäle, ein jeglicher zu seiner Wind-Lade geführet; Sie sind alle inwendig geleimdräncket, und veste vernagelt, die Fugen mit starckem Leim durchgossen, daß sie nirgend bersten und Ritzen kriegen können."

Die Beschreibung Walthers, aufschlußreich wegen der Bemerkung über die eigene Windzuführung des Pedals aus drei abgesonderten Bälgen, lautet:

„Der Wind zu diesem Wercke, bestehet in sieben grossen, itziger Zeit gewöhnlichen Blase-Bälgen, deren jeder 11 Fuß lang und fünf und einen halben Fuß breit, welche auch von starcken und trockenen Holtze gearbeitet, überall mit Roß-Adern oder getrockneten Pferde-Sehnen verwahret, und gedoppelt beledert, und sind davon 4 zu den Manualen und 3 zu dem Pedale, auch zu beyden Theilen a parte Haupt-Canale angelegt, damit keines dem andern den Wind rauben kan. Die force des Windes betreffend, so treiben die manual-Bälge, nach der ordinairen Wind-Wage, 36 und die Pedal-Bälge gegen 40 grad. Vorgedachte sieben Bälge, sind mit Strebe- oder Contrair-Federn versehen, damit selbige sowohl im treten, als auch im gehen, eine gewisse aequalitaet behalten; sie sind auch mit Leisten umgeben, und schliessen im ruhen, so vest auf einander, daß denenselben durch keinem Ungeziefer Schaden zugefüget werden kan. Es liegen diese Bälge an einem bequemen Ort, in einer Ecke der Kirche, gleich neben dem Wercke, wohl verwahret in zwo Riegen übereinander, so, daß man um und um gehen, und zu allem füglich kommen kan.

Aus obgedachten beyden Haupt-Canalen, ist der Wind durch einfache und mit guter Leim-Tränke vest verwahrete Canale, nach allen Laden des Wercks geführet, und ist der Wind im Zufall so schnell, daß, sobald nur ein Balg vom manuale und Pedale getreten, das gantze Werck so gleich vollkommenen Wind hat."

Aus diesen beiden Beschreibungen ergibt sich ein sehr genaues Bild von der Einrichtung der Windversorgung einer Wagnerschen Orgel und von allem, was damit zusammenhängt. Der Zugang des Windes zu den Laden der einzelnen „Werke" kann durch „Sperrventile" abgeriegelt werden.

Der Mechanismus des „Cimbelsternes" besteht aus einem Windrad, gegen dessen Schaufeln ein Windstrom aus einem engen Kanal geleitet wird. Auf der

Achse des Windrades sind im Gehäuseinnern die Glöckchen und außen sichtbar der „Stern“ befestigt. Bei der Betätigung dieses Registers wird der Stern zum Umlaufen und die Glöckchen gleichzeitig zum Klingen gebracht.

Anhang

Die nachweisbaren Wagner-Dispositionen nach der Anzahl der klingenden Stimmen geordnet.
(In heutiger Schreibweise und Anordnung)

Berlin, Garnisonkirche (1724—1726)
50 Stimmen, 3 Manuale und Pedal (vgl. 4. Jahrg. S. 333f.)

Magdeburg, Heiligegeistkirche (1737—1740)
46 Stimmen, 3 Manuale und Pedal (vgl. 4. Jahrg. S. 348ff.)

Königsberg (Nm.), St. Marien (1735)
45 Stimmen, 3 Manuale und Pedal

Hauptwerk

1. Bordun 16′
2. Principal 8′
3. Violdigamba 8′
4. Rohrflöte 8′
5. Octave 4′
6. Traversflöte 4′
7. Spitzflöte 4′
8. Quinte $2^{2}/_{3}'$
9. Octave 2′
10. Cornett 5fach
11. Scharf 6fach
12. Cimbel 4fach
13. Fagott 16′

Oberwerk

1. Quintadena 16′
2. Principal 8′
3. Salicional 8′
4. Gedackt 8′
5. Octave 4′
6. Fugara 4′
7. Quinte $2^{2}/_{3}'$
8. Octave 2′
9. Waldflöte 2′
10. Mixtur 5fach
11. Trompete 8′
12. Oboe 8′

Unterwerk

1. Gedackt 8′
2. Quintadena 8′
3. Principal 4′
4. Rohrflöte 4′
5. Nassat $2^{2}/_{3}'$
6. Octave 2′
7. Terz $1^{3}/_{5}'$
8. Sifflöte 1′
9. Cimbel 3fach
10. Vox humana 8′

Pedal

1. Principal 16′
2. Violon 16′
3. Gemshorn 8′
4. Quinte $5^{1}/_{3}'$
5. Octave 4′
6. Baßflöte 4′
7. Mixtur 6fach
8. Posaune 16′
9. Trompete 8′
10. Cleron 4′

Nebenzüge

4 Sperrventile
Tremulant
Schwebung
Sonnenzug
Paukenzug
Trompetenzug
Koppel Oberw./Hauptw.
Kalkantenglocke

Inschrift über dem Spieltisch:
„Diese Orgel ist Erbauet 1735 von Herr Joachim Wagner und Staffiret 1743 von Herr Ludewig Michaelis.“

Potsdam, Garnisonkirche (1730—1732)

42 Stimmen, 3 Manuale und Pedal

Hauptwerk (Mittelmanual)

1. Bordun 16′
2. Principal 8′
3. Rohrflöte 8′
4. Octave 4′
5. Traversflöte 4′
6. Quinte $2^{2}/_{3}'$
7. Octave 2′
8. Cornett 5fach
9. Scharf 5fach
10. Cimbel 3fach
11. Fagott 16′
12. Trompete 8′

Freiwerk (Untermanual)

1. Quintadena 16′
2. Principal 8′
3. Salicional 8′
4. Gedackt 8′
5. Octave 4′
6. Fugara 4′
7. Quinta $2^{2}/_{3}'$
8. Octave 2′
9. Waldflöte 2′
10. Quinte $1^{1}/_{3}'$
11. Mixtur 4fach
12. Oboe 8′

Oberwerk (Obermanual)

1. Gedackt 8′
2. Quintadena 8′
3. Rohrflöte 4′
4. Nassat $2^{2}/_{3}'$
5. Octave 2′
6. Terz $1^{3}/_{5}'$
7. Sifflöte 1′
8. Cimbel 3fach
9. Vox humana 8′

Pedal

1. Principal 16′
2. Violon 16′
3. Octave 8′
4. Quinte $5^1/_3$′
5. Octave 4′
6. Mixtur 6fach
7. Posaune 16′
8. Trompete 8′
9. Cleron 4′

Nebenzüge

4 Sperrventile
Tremulant
Schwebung
Paukenzug
Trompetenzug
Sonnenzug
Koppel Oberw./Hauptw.
Kalkantenglocke
Glockenspiel
6 Bälge

Berlin, St. Marien (1719—1723)

48 Stimmen, 3 Manuale und Pedal (vgl. 4. Jahrg. S. 325ff.)

Salzwedel, St. Marien (1747—1749)

39 Stimmen, 3 Manuale und Pedal (vgl. 4. Jahrg. S. 356ff.)

Brandenburg, St. Katharinen (1726)

35 Stimmen, 3 Manuale und Pedal (vgl. 4. Jahrg. S. 335)

Wriezen a. d. O., St. Marien (1729)

34 (jetzt 43) Stimmen, 3 Manuale und Pedal

Hauptwerk

1. Bordun 16′
2. Principal 8′
3. Rohrflöte 8′
4. Octave 4′
5. Traversflöte 4′
6. Quinte $2^2/_3$′
7. Octave 2′
8. Cornett 3fach
9. Scharf 5fach
10. Cimbel 3fach
11. Trompete 8′

Oberwerk

1. Gedackt 8′
2. Quintadena 8′
3. Principal 4′
4. Fugara 4′
5. Nassat $2^2/_3$′
6. Octave 2′
7. Terz $1^3/_5$′
8. Mixtur 4fach

Unterwerk

1. Gedackt 8′ (tr)
2. Rohrflöte 4′
3. Nassat $2^2/_3$′ (tr)
4. Octave 2′ (tr)
5. Waldflöte 2′
6. Quinte $1^1/_3$′
7. Sifflöte 1′
8. Vox humana 8′

Schwellwerk (neu, spielbar auf dem Oberklavier)

1. Principal 8′
2. Traversflöte 8′
3. Aeoline 8′
4. Octave 4′
5. Gemshorn 4′
6. Spitzflöte 2′
7. Mixtur 4fach
8. Dulcian 16′
9. Trompetenregal 8′

Pedal

1. Violon 16′
2. Principal 8′
3. Quinte $5^1/_3$′
4. Octave 4′
5. Mixtur 5fach
6. Posaune 16′
7. Trompete 8′

Brandenburg, Dom (1722—1725)

33 Stimmen, 2 Manuale und Pedal (vgl. 4. Jahrg. S. 329ff.)

Berlin, Parochialkirche (1730—1732)

32 Stimmen, 2 Manuale und Pedal (vgl. 4. Jahrg. S. 339ff.)

Jüterbog, St. Nikolai (1737—1741)

32 Stimmen, 2 Manuale und Pedal

Hauptwerk

1. Bordun 16′
2. Principal 8′
3. Rohrflöte 8′
4. Octave 4′
5. Spitzflöte 4′
6. Quinte $2^2/_3$′
7. Octave 2′
8. Waldflöte 2′
9. Cornett 3fach
10. Scharf 5fach
11. Cimbel 3fach
12. Trompete 8′

Oberwerk

1. Gedackt 8′
2. Quintadena 8′
3. Principal 4′
4. Fugara 4′
5. Rohrflöte 4′
6. Nassat $2^{2}/_{3}$′
7. Octave 2′
8. Terz $1^{3}/_{5}$′
9. Quinte $1^{1}/_{3}$′
10. Mixtur 4fach
11. Vox humana 8′

Pedal

1. Principal 16′
2. Subbaß 16′
3. Gemshorn 8′
4. Quinte $5^{1}/_{3}$′
5. Octave 4′
6. Nachthorn 4′
7. Mixtur 5fach
8. Posaune 16′
9. Trompete 8′

Nebenzüge: 3 Sperrventile, Tremulant, Schwebung, Cymbelstern, Kalkantenglocke, Manualkoppel. — 5 Bälge.

Brandenburg, St. Gotthard (1736—1737)

31 Stimmen, 2 Manuale und Pedal (vgl. 4. Jahrg. S. 346ff.)

Wusterhausen a. d. Dosse, St. Marien

30 Stimmen, 2 Manuale und Pedal

Hauptwerk

1. Bordun 16′
2. Principal 8′
3. Rohrflöte 8′
4. Quintadena 8′
5. Octave 4′
6. Quinte $2^{2}/_{3}$′
7. Octave 2′
8. Cornett 3fach
9. Scharf 5fach
10. Cimbel 3fach
11. Fagott 16′ (?)
12. Trompete 8′

Oberwerk

1. Gedackt 8′
2. Principal 4′
3. Rohrflöte 4′
4. Nassat $2^{2}/_{3}$′
5. Octave 2′
6. Terz $1^{3}/_{5}$′
7. Quinte $1^{1}/_{3}$
8. Mixtur 4fach
9. Vox humana 8′

Pedal

1. Subbaß 16′
2. Octave 8′
3. Quinte $5^{1}/_{3}$′
4. Octave 4′
5. Baßflöte 4′
6. Mixtur 4fach
7. Posaune 16′
8. Trompete 8′
9. Cleron 4′

Nebenzüge:

3 Sperrventile
Tremulant,
Schwebung,
Cymbelsterne,
Kalkantenglocke
Manualkoppel.

Angermünde, St. Marien

30 Stimmen, 2 Manuale und Pedal (vgl. 4. Jahrg. S. 356ff.)

Treuenbrietzen, St. Marien (1739—1740)

30 Stimmen, 2 Manuale und Pedal

Hauptwerk

1. Bordun 16′
2. Principal 8′
3. Rohrflöte 8′
4. Octave 4′
5. Spitzflöte 4′
6. Quinte $2^{2}/_{3}$′
7. Octave 2′
8. Waldflöte 2′
9. Cornett 3fach
10. Scharf 5fach
11. Cimbel 3fach
12. Trompete 8′

Oberwerk

1. Gedackt 8′
2. Quintadena 8′
3. Principal 4′
4. Rohrflöte 4′
5. Nassat $2^{2}/_{3}$′
6. Octave 2′
7. Terz $1^{3}/_{5}$′
8. Quinte $1^{1}/_{3}$′
9. Sifflöte 1′
10. Mixtur 4fach
11. Vox humana 8′

Pedal

1. Violon 16′
2. Octave 8′
3. Quinte $5^{1}/_{3}$′
4. Octave 4′
5. Mixtur 5fach
6. Posaune 16′
7. Trompete 8′

Drontheim, (Norwegen), Dom (1739)

27 Stimmen 2, Manuale und Pedal.

Hauptwerk

1. Bordun 16′
2. Principal 8′
3. Rohrflöte 8′
4. Octave 4′
5. Quinte $2^{2}/_{3}$′
6. Octave 2′
7. Cornett 3fach
8. Scharf 5fach
9. Cimbel 3fach
10. Trompete 8′

Oberwerk

1. Gedackt 8′
2. Quintadena 8′
3. Principal 4′
4. Rohrflöte 4′
5. Nassat $2^{2}/_{3}$′
6. Octave 2′
7. Quinte $1^{1}/_{3}$′
8. Mixtur 4fach
9. Vox humana 8′

Pedal

1. Subbaß 16′
2. Principal 8′
3. Octave 4′
4. Quinte $2^{2}/_{3}$′
5. Mixtur 5fach
6. Posaune 16′
7. Trompete 8′
8. Cleron 4′

Werben a. d. Elbe, St. Johannis (1746—1747)

27 Stimmen, 2 Manuale und Pedal (vgl. 4. Jahrg. S. 355f.)

Berlin, alte Jerusalemkirche (1723)

27 Stimmen, 2 Manuale und Pedal (vgl. 4. Jahrg. S. 332f.)

Gransee, St. Marien (1744—1745)

22 Stimmen, 2 Manuale und Pedal

Hauptwerk

1. Principal 8′
2. Gedackt 8′
3. Octave 4′
4. Quinte $2^2/_3$′
5. Octave 2′
6. Quinte $1^1/_3$′
7. Cornett 3fach
8. Mixtur 4fach
9. Cimbel 3fach
10. Vox humana 8′

Oberwerk

1. Gedackt 8′
2. Principal 4′
3. Rohrflöte 4′
4. Nassat $2^2/_3$′
5. Octave 2′
6. Quinte $1^1/_3$′
7. Cimbel 3fach
8. Echocornett 3fach

Pedal

1. Subbaß 16′
2. Octave 8′
3. Posaune 16′
4. Trompete 8′

Nebenzüge:

3 Sperrventile
Tremulant
Kalkantenglocke
Cymbelstern
Manualkoppel

Chronodistichon am Orgelgehäuse: „WIttIVs InspeCtor regnansqVe sChoberVs agebant organon Vt DoMino porrIgerteVr oVans“. („Der Inspektor Witte und der Bürgermeister Schober ließen die Orgel erbauen, damit sie dem Herrn frohlockend ertöne“.

Schönwalde (1739)

12 Stimmen, 1 Manuale und Ped.

Manual

1. Gedackt 8′
2. Principal 4′
3. Rohrflöte 4′
4. Nassat $2^2/_3$″
5. Octave 2′
6. Quinte $1^1/_3$′
7. Cornett 3fach
8. Mixtur 4fach
9. Trompete 8′ ab c′

Pedal

1. Subbaß 16′
2. Octave 8′
3. Posaune 8′

Bötzow (1743)

10 Stimmen, 2 Manuale und Ped.

Manual

1. Gedackt 8′
2. Principal 4′
3. Rohrflöte 4
4. Nassat $2^2/_3$′
5. Octave 2′
6. Quinte $1^1/_3$′
7. Cornett 3fach
8. Mixtur 3fach

Pedal

1. Subbaß 16′
2. Posaune 8′

Carl Filtsch

Von Bernhard Lindenau, Berlin

Vor hundert Jahren lebte in Wien ein zehnjähriger Junge aus Siebenbürgen, der bereits Jahre vorher bei den Wienern als Wunderkind Aufsehen erregt hatte, sich aber jetzt in aller Stille auf Größeres vorbereitete. Das war Carl Filtsch, der bald darauf als eine der größten musikalischen Begabungen seines Jahrhunderts gelten konnte. Aber schon wenige Jahre später wurden alle Hoffnungen zunichte. Im Jahre 1845 starb er im Alter von noch nicht fünfzehn Jahren. Doch in den wenigen Jahren seiner künstlerischen Laufbahn vollendete er in fast einzigartiger Weise den Weg vom bestaunten Wunderkind zu einem anerkannten jungen Meister des Klaviers. Dabei half ihm vor allem Chopins Ausbildung in den Jahren 1841 bis 1843. Er war ohne Zweifel Chopins genialster Schüler. Das allein schon sollte ihm in der Geschichte der Musik einen Platz an der Seite seines Meisters sichern. Aber in der Chopin-Literatur ist bis heute fast nichts über ihn zu finden. Chopins Biographen weisen zwar fast sämtlich auf Filtschs ganz außerordentliche geniale Begabung hin, aber sie verzichten auf jede nähere Darstellung seines Lebens und seiner Leistungen. Es fehlte ihnen immer an zugänglichen Quellen über Filtsch. Alles Material über ihn aus Chopins Nachlaß ist anscheinend verloren. Ein paar Anekdoten, die Wilhelm v. Lenz[1] überliefert hat, wurden als einzige Quelle immer von neuem benutzt. Nur Friedrich Niecks ist es in seiner großen Chopin-Biographie[2] gelungen, wenigstens etwas Neues über Filtsch zu bringen. Alle weiteren Quellen über ihn sind so verstreut und liegen so weit ab, daß inzwischen schon wieder Jahrzehnte vergangen sind, ohne daß die Chopin-Literatur den Weg zu ihnen gefunden hätte.

Damit rechtfertigt sich der Versuch, Carl Filtsch zum Gegenstand einer selbständigen Darstellung zu machen. Das Ergebnis zeigt, daß die vorhandenen Quellen bei weitem ausreichen, die Lücken der Chopin-Biographien über ihn auszufüllen. Hierbei ergibt sich uns ein Lebensbild, dessen Reichtum die bisherigen dürftigen Nachrichten kaum ahnen ließen. Sicher ist er die größte künstlerische Begabung, die Siebenbürgen uns bisher geschenkt hat, ja überhaupt einer der genialsten Musiker seiner Zeit. Seine künstlerische Entwicklung ist fast märchenhaft. Sein Weg von Siebenbürgen nach Wien, Paris und London brachte ihn in zahlreiche Beziehungen zur großen Welt seiner Zeit, zu Fürsten, Künstlern und Politikern, deren Namen in die Geschichte eingegangen sind. Sie alle vereinigten sich zur glanzvollen Gemeinde seiner Bewunderer. Und es scheint, daß sein Wesen alle, die ihn näher kennen lernten, ebenso für ihn einnahm wie sein Spiel.

---

[1] Die großen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit aus persönlicher Bekanntschaft, Berlin 1872, und Uebersichtliche Beurtheilung der Pianoforte-Kompositionen von Chopin, als Prodromus eines kritischen Katalogs seiner sämmtlichen Werke, in der Neuen Berliner Musikzeitung, 26. Jahrgang, Berlin 1872.

[2] Friedrich Chopin als Mensch und als Musiker, Leipzig 1890.

Freilich bleibt viel von seinem Leben im Schatten. Das Bild einer Kindheit wird immer am meisten darunter leiden, daß keine eigenen Erinnerungen oder Aufzeichnungen aus dem Kreise der engsten Umgebung erhalten sind. Ohne den Boden der Quellen[1] zu verlassen, ist es nicht möglich, überall eine gewisse Dürre des Berichts zu überwinden. Doch gibt die dicht geschlossene Kette der Tatsachen der Vorstellungskraft Anhalt genug, um die Skizze zu einem lebensvollen Bilde zu ergänzen.

Wilhelm Carl Filtsch ist am 28. Mai 1830 in Mühlbach[2] als Sohn des dortigen protestantischen Stadtpfarrers Joseph Filtsch geboren. Mühlbach ist eine der alten deutschen Städte Siebenbürgens. Es hat bis heute einen starken deutschen Bevölkerungsanteil bewahrt. Der Vater Joseph Filtsch wurde am 27. Dezember 1782 geboren. Dessen Vater, Carl Filtschs Großvater, Thomas Filtsch, geboren 1740 in Hermannstadt, war ebenfalls protestantischer Geistlicher, zuletzt Pfarrer in Stolzenburg. Joseph Filtsch kam 1828 nach Mühlbach, wo er am 16. Januar 1860 starb. Als neugewählter Pfarrer von Broos hatte er 1808 Elisabetha Caroline Felmer (geboren am 24. September 1789, gestorben in Mühlbach am 12. September 1866) geheiratet, eine Tochter des Gubernialregistranten Martin Felmer. Carl war das jüngste von zehn Kindern, die dieser Ehe entsprossen. Beide Eltern Carls waren Siebenbürger Deutsche[3]. Die Nachkommen seiner Geschwister gehören noch heute der deutschen Volksgruppe Siebenbürgens an.

Filtsch wuchs in einer musikfreudigen Umgebung auf. Im Pfarrhaus von Mühlbach wurde eifrig musiziert und gesungen. Der Vater und alle Geschwister, darunter auch eine Ziehschwester, spielten Klavier. Frühzeitig entwickelte sich hier seine eigene Begabung. Bereits als Dreijähriger zeigte er ein solches Verständnis, daß Vater und Ziehschwester anfingen, ihn am Klavier zu unterrichten. Nach einem Jahr soll er bereits schwierigere Übungsstücke beherrscht haben. Gäste des Vaterhauses, die ihn spielen hörten, verbreiteten als erste den Ruhm seines wunderbaren Talents in der Heimat. Auf den Fünfjährigen soll bereits eine der heimatlichen Zeitungen, der Klausenburger madjarische „Siebenbürgische Bote“ aufmerksam gemacht und dabei dem Vater geraten haben, sein Talent in Wien ausbilden

---

[1] Marie Klein (Karl Filtsch, in Ostland, 2. Jahrgang, Hermannstadt 1920) hat als wertvollste Quelle in Händen der Familie Filtsch befindliche Briefe Carl Filtschs und seines Bruders Joseph veröffentlicht. Ihrer Arbeit sind auch die hier wiedergegebenen Briefstellen entnommen. Daneben konnten hier eine Anzahl weiterer verstreuter und zum Teil noch ungedruckter Quellen verwertet werden, die nicht alle im einzelnen genannt sind.

[2] Dort ist er am 10. Juli 1830 getauft; sein Bruder Joseph spricht in einem Briefe vom 7. Mai 1844 ausdrücklich von Mühlbach als Carls Geburtsort. Auch das Grabdenkmal nennt Mühlbach. Damit sind alle anderen Angaben (Wien, Hermannstadt) genügend widerlegt. Über den Tag der Geburt wird meist gar keine, vereinzelt aber auch eine andere Angabe gemacht. C. F. Becker (Die Tonkünstler des 19. Jahrhunderts, Leipzig 1849) nennt als Geburtstag den 8. Juli 1830, ebenso Hugo Riemann in den Auflagen des Musik-Lexikons, die Filtsch enthalten. Ich folge mit meiner Angabe Joseph Trausch (Schriftsteller-Lexikon der Siebenbürger Deutschen, 1. Band, Kronstadt 1868) und der Inschrift auf Filtschs Grabstein. Diese beiden Quellen verdienen den Vorzug. Nur mit dem 28. Mai als Geburtstag stimmt auch die Altersangabe bei der Beurkundung seines Todes überein.

[3] Lenz, und ihm folgend fast alle Chopin-Biographen bezeichnen Carl Filtsch völlig ohne Grund als Ungarn bzw. Madjaren. Es kann jedoch überhaupt kein Zweifel an seiner deutschen Volkszugehörigkeit bestehen.

zu lassen. Der Vater sah zwar bald, daß Carl nichts mehr von ihm lernen konnte, aber zu einer Ausbildung in Wien fehlten ihm die Mittel. Filtsch hätte sich daher vor Beginn seiner künstlerischen Laufbahn sicher noch eine Reihe von Jahren des gesunden einfachen Lebens in Mühlbach freuen können, wahrscheinlich nicht zu seinem Nachteil, wenn sich damals nicht eine Bekannte seiner Eltern, die Gräfin Johanna (Jeanette) Bánffy[1] entschlossen hätte, ihn auf ihre Kosten ausbilden zu lassen und so schnell wie möglich berühmt zu machen. Die Eltern nahmen ihr Angebot an. Gegen Ende des Jahres 1837 reiste Carl Filtsch nach Wien. Er wohnte dort bei seiner neuen Pflegemutter im Haus des Grafen Bánffy.

Bald nach ihm kam auch sein etwa zwanzig Jahre älterer Bruder Joseph nach Wien, der von da an Filtschs ständiger Begleiter wird und die Stelle seines Vaters bei ihm vertritt. Er wachte über Carls Wohl, setzte den unterbrochenen Schulunterricht fort und beaufsichtigte seine Übungen. Später übernahm er auch die Vorbereitung der Konzerte und Reisen Carls. Er spielte selbst gut Klavier und trat später mehrfach zusammen mit Carl Filtsch öffentlich hervor. Auch als Komponist ist er tätig gewesen. Sein schwieriges und oft undankbares Amt hat er unermüdlich, wenn auch manchmal recht verbittert, in brüderlicher Treue geführt. Besonders gegenüber der Gräfin Bánffy muß er oft einen schweren Stand gehabt haben. Wunderkinder entsprachen dem damaligen Zeitgeschmack und wurden überschwenglich gefeiert. Gräfin Bánffy ließ sich gern mit Filtsch zusammen bewundern und nahm ihn überallhin mit, in Konzerte und ins Theater und zu allen möglichen geselligen Veranstaltungen der Wiener Hocharistokratie, bei denen Carl Filtsch dann natürlich spielen und als Wunderkind glänzen mußte. Bei einer solchen Gelegenheit entdeckte ihn der jüdische Zeitungsschreiber Saphir auch für die Öffentlichkeit. Bereits Anfang Dezember 1837 erschien von ihm ein großer Artikel über Filtsch[2]. Auch vor der Kaiserin spielte Carl. Man brachte ihn am kaiserlichen Hofe mit seinem Altersgenossen, dem Erzherzog Franz Joseph zusammen, dem späteren Kaiser, mit dem er zusammen spielen durfte. Den lebendigsten Eindruck von diesem Wiener Leben vermitteln Carl Filtschs frische und treuherzige Briefe an seine Eltern.

Hier ein erhalten gebliebener Bericht an seine Mutter:

„. . . Ich war bey der Kayserin anwesend und vor Ihr gespielt Klavier und hab bekommen Einen Goldennen Becher den Ich Ihnen zum Andenken Schenke. Wenn wier wieder beysammen Sind, wollen wier die Gesundheit von der Kayserin mit Einander trinken. Ich habe noch bekommen viele Spielsachen und Ein Großes Bilderbuch alest von der Kayserin. Ich werd recht fleißig lernen und werde dann zurück kommen mit der Gräffinbanfie nach Mülenbach. Ich werde bringen Spielsachenn der Juli der Lotti und der kleinen Luisi und dem Eduard Eine Reit Peitsche und dem Jenni mein Freund ein Bilder Buch und der Schuschi Ein Seidenes Tiechel mit Rote Streiffen meiner schwester Luisi ein gelbes Kleitt und der Schwester Sophie Ein Weißes Ball Kleid. Ich war schon in vielen Opern. Ich habe gesehen Liebestrank, es Marschierten Soldatten mitt der Trommel auf dem Theatter. Auch ein Lebendiges Pferd spilte mit. Die Musik war sehr Schön.

---

[1] Gattin des madjarischen Grafen Dionys Bánffy, Tochter des Freiherrn Ludwig Schilling von Canstadt aus schwäbischem und der Catharina von Schilling aus baltischem Adel. Sie war also eine Deutsche, was bisher nirgends erwähnt worden ist.

[2] Moritz Gottlieb (Moses) Saphir, Das Fantasie-Kind Karl Filtsch, in: Der Humorist, I. Jahrgang, Wien 1837, S. 726f. Derselbe Artikel auch in den Blättern für Geist, Gemüt und Vaterlandskunde, 2. Jahrgang, Kronstadt 1838, S. 7—8.

Liebe Mutter. Ich hab Ihnen sehr Lieb auch den Sepp hab Ich lieb und wen Er wird Kommen so wird Es mich Freun und ich werd Es sagen der Kayserin daß er besser Klavier spielen kann und zeigen Sie den Becher demm Lerer in der zweite Klasse. Das ist mein vierter Briff und ich werde Französisch Lernen Lesen und Schreiben und Sprechen. Zum Andenken meiner theuren Mutter geweiht von Ihrem dankbaren Sie liebenden Sohn Carl Filtsch"

Einige Zeit später, am 19. Februar 1838, schreibt er an seinen Vater:

„Lieber, guter, theurer Vater!

Mir und meinem Bruder Sep geht es gut. Heute ist ein gar guter Tag für uns und ich will Ihnen lieber Vater gleich Alles schreiben, was heute geschah, damit sie sich auch freuen können. Heute ist der Fürstin Hohenzollern ihr Geburtstag, und die Gräfin Gallenberg gibt ihr ein Konzert und da wird der Bruder Sepp zum erstemal vor vielen Herrschaften spielen. Der Professor Bauer wird ihm auf dem Violoncell acompagniren. Dann wird der Bruder Sep fantasieren. Die Gräfin Bánffy hat es so gemacht, daß der Bruder Sep dort spielen wird. Ich werde mit der Gräfin Bánffy auch hin gehen, weil aber heute meine liebste Oper Zampa ist, so hat die Gräfin ihre Loge der Klara Wiek geschenkt und ich gehe mit der Klara Wiek früher in's Theater und dann erst zur Gräfin Gallenberg. Ich freue mich schrecklich auf den heutigen Abend. Wie der Sep spielen wird weiß ich nicht. Morgen muß ich zur Waldau nach Hause gehen und da kann ich Ihnen lieber Vater nicht schreiben wie schön das Konzert war. Die Pepi wird Ihnen morgen schreiben, Alles wie es geworden ist. Weil die kranke Gräfin Battyani da ist, so habe ich 8 Tage keine Lektion von Herrn von Wiek gehabt, aber Donerstag werde ich wieder eine Lection nehmen und dann noch mehrere. Die liebe Mutter küsse ich vielmals und die Schwestern und auch die Susi auch alle meine lieben Freunde grüße ich herzlich. Leben sie wohl lieber guter Vater, ich küsse Ihnen die Hände.

Euer dankbarer Sohn
Karl Filtsch"

Zu einer ruhigen Ausbildung blieb anfangs offenbar keine rechte Zeit. Es ist daher ganz erklärlich, daß Friedrich Wieck schon im Dezember 1837 zu folgendem Urteil über Filtsch gelangte[1]:

„Ueber den 7jährigen Jungen Carl Filtsch von ungewöhnlicher Begabung, welchen ich zur Ausbildung übernehmen sollte, kann ich jetzt diesen Ausspruch thun, nachdem ich ihn einige Zeit unterrichtet. Sein musikalischer Feuergeist, seine fortwährende thätige Fantasie, sein musikalisches Auffassungsvermögen, seine Zerstreutheit, seine vernachlässigte Mechanik u. Applicatur u. dabei die Eitelkeit immer in Gesellschaften etwas vorspielen zu wollen, was leider durch seine Umgebung genährt wird, stehen meiner Ansicht, ihm nur wenigstens eine leidliche Mechanik anzubilden, um nur zum Theil das wieder zu geben, was er fühlt u. denkt, in solchen directen Wiederspruch, daß ich diese ungeheure psychologische Aufgabe nicht lösen will."

Nach Filtschs Brief vom 19. Februar 1838 hat Wieck den Unterricht aber doch noch eine Weile fortgesetzt. Dann wurde August Mittag für seine Ausbildung gewonnen, der anscheinend ein weiteres Hervortreten Filtschs als Wunderkind verhindert oder wenigstens eingeschränkt hat. Von 1838 bis 1840 haben die Wiener Blätter nichts über ihn zu berichten. Immerhin nahm ihn Gräfin Bánffy auch in diesen Jahren zu einer Menge gesellschaftlicher Veranstaltungen mit. Neben ihr nahmen sich besonders auch Graf und Gräfin Ludwig Esterházy seiner an. Die Sommermonate dieser Jahre hat er wahrscheinlich in Siebenbürgen bei den Eltern verbracht. Aus dem Jahre 1839 stammen zwei Ölbilder[2] von ihm (eins davon zeigt ihn mit seinem Bruder Joseph zusammen), deren etwas holzige Art ihre Entstehung in Siebenbürgen vermuten läßt.

---

[1] Aus einem Briefe an seine Frau vom 22./26. Dezember 1837. Adolph Kohut, Friedrich Wieck, ein Lebens- und Künstlerbild, Dresden und Leipzig 1888, S. 315ff.

[2] Einen Nachweis von Bildnissen Carl Filtschs bringt Julius Bielz, Porträtkatalog der Siebenbürger Sachsen, Hamburg 1936.

Am 7. Februar 1841 trat Filtsch in Wien zum erstenmal öffentlich auf. Er hatte großen Erfolg, den größten von allen Mitwirkenden, dreimal wurde er hervorgerufen. Das Konzert war eine wohltätige Veranstaltung und nicht besonders gut, aber sicher von den ersten Kreisen Wiens besucht, denn auch die Kaiserinmutter war anwesend. Vor allem fand Filtsch eine ausgezeichnete Beurteilung durch die Kritik. Präzision, Geläufigkeit, der kräftige Anschlag und das Verständnis der Kompositionen wurden gelobt und ihm für die Zukunft der größte Ruhm vorausgesagt. Filtsch, sehr glücklich über seinen Erfolg, schreibt seinem Vater, daß vor allem auch sein Lehrer Mittag und der Bruder mit seinem Spiel zufrieden waren.

Mit diesem ersten öffentlichen Erfolg fand die Wiener Ausbildung ihren Abschluß. Als Nächstes wurde eine Konzertreise mit der Gräfin Bánffy nach Ofenpest und durch Siebenbürgen unternommen. Der Bruder Joseph hatte viel Mühe mit der Vorbereitung und mußte dafür den Vater um 100 Gulden bitten. Gräfin Bánffy bestritt also nicht allein die Kosten dieser Reise. Damals erschien auch bereits Filtschs op. 1 im Druck, ein Andante und Notturno. Es fand aber verständlicherweise noch keine Beachtung.

Ende Mai wird die Konzertreise angekündigt und am 12. Juni 1841 fand bereits das erste eigene Konzert in Ofenpest statt. Es wurde ein voller Erfolg. Sicher trug dazu auch hier seine Jugend und sein gewinnendes Wesen bei. Ein Steindruck, der damals in Ofenpest von ihm erschien, zeigt ihn als Jungen mit ansprechenden, klugen Zügen.

Nach wenig Tagen, am 17. Juni um 17 Uhr, gab Filtsch noch ein zweites Konzert in Ofenpest. Einige Kräfte des Nationaltheaters stellten sich aus Gefälligkeit zur Abrundung des Programms zur Verfügung. Der Beifall in diesem Konzert war so stürmisch, daß Filtsch noch ein überraschendes Improviso zugab. Das „Pesther Tageblatt" schrieb:

> „Nur wenig ... Kunstfreunde wußten, daß in dem kleinen ... Filtsch dem großen Liszt ein gewaltiger Rival nachwachse; diese harrten seiner Erscheinung ungeduldig, doch fürs Gros des musikalischen Publikums fiel er urplötzlich wie eine vielfarbige Leuchtkugel vom Kunsthorizont herab und riß zur Bewunderung hin. ... Ein Kunstkenner würde, ohne Filtsch zu sehen, im gefühlvollen Ausdrucke seines Tons, in der geistigen Conception ... keinen elfjährigen Knaben vermuthen."

Die nächsten Wochen verbrachte Filtsch vermutlich auf einem Gut des Grafen Bánffy. Dann folgte die Fortsetzung der Konzertreise durch Siebenbürgen. Am 6. und 17. August gab er Konzerte in Klausenburg, am 27. August und 3. September in Hermannstadt, am 10. September in Kronstadt. Am 17. September war er wieder in Hermannstadt und wirkte in einem Violinkonzert von Wilhelm v. Ásbóth mit. Dann folgten wieder eigene Konzerte, am 26. September in Broos, dem Geburtsort seines Bruders Joseph, und schließlich am 28. September in seiner eigenen Vaterstadt Mühlbach. Überall in Siebenbürgen begrüßte man ihn als Landeskind mit besonderer Begeisterung. Am Abend seiner Ankunft in Hermannstadt brachte ihm der Musikverein ein Ständchen. Das Theater war bei beiden Konzerten überfüllt. Beim zweiten Konzert in Hermannstadt flatterte ein Flugblatt mit einem gefühlvollen Gedicht auf die Besucher herab. Nach Broos wurden die beiden Brüder von einer geschmückten Reitergruppe eingeholt und feierlich

begrüßt. Oft kamen aus den Dörfern Bauern herbei und brachten ihm als Geschenk ihr bestes Obst und ihre schönsten Trauben.

Der Ertrag seiner Konzerte in Siebenbürgen war für gemeinnützige Zwecke bestimmt. In Kronstadt spielte Filtsch zugunsten des von einem Brand betroffenen Dorfes Wolkendorf. Als Zeichen ihres Dankes erhielt er von der Gemeinde ein geschliffenes Glas in weiß und violett mit Silberdeckel und einer Widmung. Ähnliche Geschenke erhielt er überall. In Mühlbach überreichte ihm der Direktor des Musikvereins eine eingefaßte Perle und ein Abschiedsgedicht[1]. Der Ertrag des zweiten Konzertes in Hermannstadt, 321 Gulden 57 Kreuzer, nach heutiger Währung etwa 650 Reichsmark, bildete den ersten Beitrag für die Gründung des Hermannstädter städtischen Krankenhauses[2].

Meist spielte er in diesen Konzerten auch ein Stück mit seinem Bruder zusammen, oder er trug etwas aus dessen „Madjarischen Melodien" vor. In Klausenburg spielte er als Zugabe auch ein eigenes Notturno, wohl sein op. 1, und in Broos wirkte mit einer Arie auch eine seiner Schwestern mit.

Während des Aufenthaltes in Siebenbürgen stand bereits der Plan fest, im kommenden Winter die Ausbildung in Paris fortzusetzen. Gräfin Bánffy wollte ihn dort von Chopin unterrichten lassen und begann schon, Beziehungen zu ihm anzuknüpfen. Im Herbst spielte Filtsch noch mit viel Erfolg in Wien vor dem Staatskanzler Metternich und bei dem Herzog von Bordeaux. Am 20. November 1841 reisten dann Graf und Gräfin Bánffy mit Filtsch und seinem Bruder nach Paris ab. Dort waren sie in der ersten Zeit Gäste des Herzogs de la Rochefoucauld, dem Sohn des ehemaligen französischen Botschafters in Wien. Mit den Söhnen des Hauses, zwei Jungen in seinem Alter, schloß Filtsch schnell Freundschaft und lebte sich in Paris gut ein. Die wöchentlichen Soiréen des Herzogs machten ihn der aristokratischen Gesellschaft des damals noch königlichen Frankreich bekannt. Es dauerte nicht lange und er wurde auch hier an den Hof eingeladen. Mit der Gräfin Bánffy besuchte er Opern und Konzerte.

Seinen Eltern berichtet er:

> „Wie waren im Grande Opera, Theater royale Italien und in der Opera comique. Wir hörten daselbst Norma, Lucrezia Borgia, Cenerentola, la Reine de Cluyre, Charles Quint, und Richard coer de lion. In diesen Opern zeichneten sich besonders Lablache, der erste Bassist der Welt, Tamburini, Mario, Dupress, die Mesdames Grisi und Persiani aus. Die Ausstattung der Opern war prachtvoll, die Schönheit der Dekorationen unbeschreiblich; man muß es selbst sehen, um sich davon einen Begriff zu machen. Außerdem waren wir noch im Conservatorium, und hörten eine sehr schöne Symphonie von Josef Haydn, einen 300 Jahre alten Choral, den berühmten Clarinettisten Cavallini, der sich auch in Wien produzierte, mehreres von W. A. Mozart, und eine Symphonie von Louis von Beethoven. Es ist schon lange bekannt, daß das Orchestre vom Conservatorium zu Paris, das Erste in der Welt ist. Es brachte auch eine solche Wirkung bei mir hervor, daß ich ganz entusiasmiert war."

---

[1] Es entstanden damals anläßlich seines Besuches der gefühlsseligen Zeit entsprechend eine ganze Reihe von Gedichten. So richtete unter anderem der später für das Deutschtum hervorgetretene Johann Friedrich Geltch, auch ein Mühlbacher (1815—1851) an Filtsch, der siebenbürgische Dichter Daniel Roth (1801—1859) an die Gräfin Bánffy ein Gedicht.

[2] Nachdem genügend Mittel zusammen gekommen waren, legte Kaiser Franz Joseph am 25. Juli 1852 den Grundstein zu diesem von seinem einstigen Spielgefährten Filtsch mitbegründeten Haus.

Das wichtigste Ereignis in Paris war aber für ihn, daß Chopin ihn tatsächlich als Schüler annahm. Er erhielt von ihm wöchentlich dreimal Stunden, wofür die Gräfin Bánffy 60 Goldfranken bezahlte. Sie beanspruchte aber Filtsch anscheinend auch hier wieder zu viel durch gesellschaftliche Veranstaltungen, so daß es manchmal zwischen ihr und Filtschs Bruder Joseph zu Meinungsverschiedenheiten kam. Joseph begleitete Carl zu jeder Unterrichtsstunde, half ihm französisch lernen und erklärte ihm die Bibel. Als Musiker tritt er jetzt völlig hinter Carl zurück.

Über Chopins Verhältnis zu Filtsch ist aus dieser ersten Zeit des Pariser Aufenthalts nichts weiter bekannt. Im Sommer nahm die Gräfin Bánffy Filtsch auf eine Reise in die französischen Bäder an der Kanalküste und nach Brüssel mit. Er berichtet darüber in einem Brief an seine Eltern vom 29. August 1842:

„. . . Auf unserer Reise haben wir große und sehr alte Städte gesehen als: Rouen, Havre, Fécamps, Dieppe, Abeville, Eu, Amiens (berühmt wegen des hier geschlossenen Friedens der Engländer und Franzosen), Arras, Lille etc. In Rouen haben wir sehr schöne, alte Kirchen gesehen, als die Cathedrale, ferner St. Antoine und St. Patric. Die schönsten Kirchen die ich in meinem Leben gesehen habe sind: St. Antoine in Rouen (la reine de toutes les eglises) die St. Gudule Kirche in Brüssel und die St. Etienne in Wien. . . . In Havre, Dieppe, Fécamp habe ich das Meer gesehen welches auf mich einen sehr großen Eindruck machte, ferner badete ich in Dieppe zwei mal, was mir außer den großen Wellen, welche mir oft über den Kopf sprangen, sehr angenehm war. Daselbst spielte ich auch vor der Schwester der Königin von Preußen und der Kaiserin Mutter von Oesterreich, der Herzogin von Leuchtenburg. Brüssel gefällt mir beinahe besser als Paris, München und Wien. . . . Auch habe ich da viele Bekanntschaften gemacht als: mit einem gewissen Mr. Scott, Mister Fetis dem Direktor des Conservatoriums, Mr. de Linge, Madame d. Pleyel der berühmten Clavier-Virtuosin und der Madame Vanderduin einer sehr lieben musikalischen Familie, wo ich mich auch überall produzierte.“

Gräfin Bánffy nahm auf dieser Reise von ihm Abschied. Filtsch kehrte allein nach Paris zurück. Chopin war noch nicht wieder in der Stadt. Inzwischen unterrichtete ihn Liszt eine Weile bis zu seiner Abreise nach Köln Anfang September.

Im Herbst 1842 gab Chopin auf Liszts Empfehlung Wilhelm v. Lenz Stunden, der bei dieser Gelegenheit Filtsch kennenlernte und in sein Herz schloß. Lenz hat später einiges über Chopins Verhältnis zu Filtsch und ihre Unterrichtsstunden nach seinen Beobachtungen veröffentlicht. Dabei überliefert er auch den Ausspruch Liszts über Filtsch: „quand le petit voyagera, je fermerai boutique“, den Liszt auf einer Abendgesellschaft bei der Gräfin Marie d'Agoult getan haben soll[1]. Friedrich Niecks und Edouard Ganche geben in ihren Werken über Chopin Lenz' Erzählungen über Filtsch ausführlich wieder. Es besteht zwar kein Anlaß, Lenz' Bericht über die hohe Meinung Chopins von Filtsch und seine große Freude über ihn in Zweifel zu ziehen, aber die Einzelheiten seiner Erzählungen sind wenig glaubwürdig. Niecks bezeichnete bereits seine Berichte treffend als „amüsanten Klatsch“, für deren Richtigkeit er die Verantwortung ausdrücklich ablehnte[2]. Und das mit Recht, denn es ist z. B. sicher falsch, daß Filtsch sich, wie Lenz behauptet, auf das Spielen des *e*-moll-Konzerts (op. 11) von Chopin „durch Fasten und Gebete der katholischen Kirche vorbereitet hatte“. Filtsch war Protestant, Sohn eines

---

1 Diese Worte sind überall zu finden, wo in der Chopin-Literatur überhaupt von Filtsch die Rede ist. Sie sind aber doch wohl etwas zu leicht hingesprochen, als daß es sich lohnte, nun immer gerade diese dazu noch unsicher überlieferten Worte zu wiederholen.

2 a. a. O. 2. Bd. S. 152f.

Geistlichen, und erhielt auch in Paris von seinem Bruder Religionsunterricht. Auch daß Lenz Carl Filtsch ohne jeden Grund als Ungarn bezeichnet, spricht sehr gegen seine Zuverlässigkeit in den Einzelheiten. Alles übrige, was er berichtet, ist nicht nachzuprüfen, verliert aber durch solche Ungereimtheiten erheblich an Wert.

Von Chopin selbst ist anscheinend leider kein Wort über Filtsch erhalten. Nach verschiedenen Zeitungsberichten erlebte er voll Stolz und Freude dessen Erfolge mit, änderte sogar seinetwegen seine zurückgezogene Lebensweise und war bei allen Veranstaltungen zu treffen, bei denen Filtsch spielte. Dabei soll er einmal über Filtsch geäußert haben[1]:

> „Mon Dieu, quel enfant! Jamais personne ne m'a compris comme cet enfant, qui est le plus extraordinaire, que j'eusse rencontré! Ce n'est pas de l'imitation, c'est un même sentiment, l'instinct, qui le fait jouer sans réflechir, tout bonnement, que comme si ça ne pouvait être autrement. Presque toutes mes compositions il me les joue, sans m'avoir entendu, sans que je lui montre la moindre chose — pas tout à fait comme moi (car il a son propre et cachet) mais certe pas moins bien."

Filtsch muß damals auch bereits tatsächlich ganz Außerordentliches geleistet haben, denn im Winter von 1842 zu 1843 ist er nicht mehr wie früher als Wunderkind im Gefolge der Gräfin Bánffy, sondern auf Grund seiner anerkannten Leistungen ein begehrter Gast der anspruchsvollen Pariser musikalischen Gesellschaft. Erard schenkte ihm als Zeichen seiner Anerkennung zu Neujahr einen Flügel und Kalkbrenner soll ihn bei Berücksichtigung seines Alters über Liszt gestellt haben.

Für einige Tage im Januar 1843 ergibt sich aus einem Briefe seines Bruders zufällig sein genaues Programm. Am 7. Januar war er auf einer musikalischen Abendgesellschaft bei der Gräfin Marie d'Agoult, am 8. Januar bei einer ebensolchen der Fürstin Obresco. Am 9. Januar besuchte er einen Ball des österreichischen Botschafters Graf Apponyi. Dort tanzte er mit der Tochter des Botschafters und mit der Tochter des sächsischen Gesandten. Aber er mußte bald den Ball verlassen, um noch vor Mitternacht ins Bett zu kommen, denn für den 10. Januar war er schon wieder zur Herzogin d'Estissac eingeladen, für den 11. Januar zu Rothschild und wieder zur Gräfin Marie d'Agoult, der er absagen mußte, und zum 12. Januar zur Fürstin Rasumoffski. Kurz vor diesen Tagen spielte Filtsch beim Botschafter Graf Apponyi und auf einer großen Abendgesellschaft von etwa 400 Personen beim Herzog von Galliera, bei der fast die gesamte Pariser Aristokratie versammelt war, unter anderem auch Lord Cowly, ein Bruder des Herzogs von Wellington, und Marschall Soult. Ähnlich beansprucht wird Filtsch auch in den Wochen vorher und nachher gewesen sein. Der Abend bei Rothschild am 11. Januar 1843 war ein besonderer Erfolg für Filtsch. Er spielte dort mit Chopin zusammen dessen Konzert in *E*-dur, wobei Chopin auf einem zweiten Flügel die Orchesterbegleitung ersetzte. Beide spielten auswendig. Stürmischer Beifall dankte ihnen. „Le Concert de Chopin joué par Filtsch fut le bouquet de la fête" soll das Urteil über diesen Abend gewesen sein. In gleicher Weise hatten nach Lenz beide das Konzert schon vor einer von Chopin geladenen Damengesellschaft gespielt, wofür Filtsch Chopins besondere Anerkennung und als Andenken von ihm den Klavierauszug von Beethovens Fidelio erhielt.

[1] Der Humorist, 7. Jahrgang, Wien 1843, S. 155f.

Öffentlich scheint jedoch Filtsch in Paris nicht gespielt zu haben. Für den 13. März 1843 war ein erstes öffentliches Konzert angesetzt, das aber nicht stattfinden konnte, weil Filtsch kurz vorher an Fieber erkrankte und zwölf Tage im Bett bleiben mußte. Bald darauf spielte er aber wieder in den Pariser Salons, nach Rellstabs Urteil so frisch wie vorher.

Im Mai nahm Filtsch Abschied von Paris und unternahm in Begleitung seines Bruders eine Reise nach England. Damals entstand als Andenken James Pradiers kleines Reliefbild von Filtsch. Auf der Reise besuchte Filtsch in Boulogne Marie Blahetka, in deren Album er etwas komponierte.

Das „Athenäum" wies bereits bei seiner Ankunft in London auf sein ungewöhnliches Talent hin. Bald errang er auch hier große Erfolge. Öffentlich spielte Filtsch in London zum erstenmal im St.-James-Theater in der King-Street, das damals Abend für Abend „French Plays", leichte französische Stücke, spielte. Ohne vorherige Ankündigung in der Presse spielte Filtsch dort am 14. Juni zwischen zwei dieser Stücke eine Fantasie von Liszt und Notturni und einen Walzer von Chopin. Auch hier gefiel er ausgezeichnet und fand eingehendes Lob in der Presse. Am 4. Juli gab er dann eine eigene gutbesuchte Matinée in den Hanover-Square-Rooms. Hier spielte er hauptsächlich Chopin, das Scherzo in *H*-dur, das große Notturno, eine Anzahl Mazurken und Etuden und einen Walzer, außerdem Präludium und Fuge von Johann Sebastian Bach, das à la toccata aus den „Temperamenten" von Mendelssohn und die Serenade von Moscheles. Ein reichhaltiges Programm und in jeder Hinsicht ein großer Erfolg für Filtsch.



Carl Filtsch im Alter von 13 Jahren
Flachrelief von James Pradier, 1843

Die „Times", das „Athenäum", der „Musical Examiner" und die „Musical World" waren sich einig in seinem Lobe und hoben ebenso die Eleganz und feine Tönung wie die Kraft und Genauigkeit seines Spiels hervor. Alle sind überzeugt von seiner ganz außergewöhnlichen Begabung und überrascht von der künstlerischen Vollendung und Reife seines Spiels. „Musical World" meint, Filtsch gebühre mit Recht der Ruhm, Chopin in England verständlich gemacht zu haben.

Auch ihm selbst, nicht nur seiner Musik, galt die Aufmerksamkeit der Londoner. Die Zeitungen schildern ihn als schlanken Jungen voller Anmut, mit dunklen ausdrucksvollen Augen und einem bezaubernden Lächeln. In diesen Wochen war er für London „der interessanteste Junge, den es gibt". Kurz nach seinem Konzert

erschien in London auch ein Bild von ihm im Handel, das aber steif und farblos wirkt und ihm sicher nicht gerecht wird[1].

Öfter als diese zwei Mal hat Filtsch in England offenbar nicht öffentlich gespielt, dagegen häufig in Privatkreisen. Einmal, als er Chopins 2. Konzert spielen sollte, fehlten die Orchesterstimmen dazu. Filtsch hatte sie jedoch vollständig im Kopf und schrieb sie ohne weiteres aus dem Gedächtnis hin. Niecks hat diesen kleinen Zwischenfall schon als Beweis dafür angeführt, daß Filtsch nicht nur Virtuose, sondern auch ein guter Musiker war. J. W. D. Davison, der Zeuge dieses Vorfalls war und ihn im Vorwort seiner Ausgabe von Chopins Mazurken[2] überliefert hat, stellt Filtschs Wiedergabe Chopinscher Musik noch über Chopins eigenes Spiel. „It must admitted", schreibt er, „that the pupil surpassed the master, in as much as while preserving all the etherial grace and delicacy of Chopins play, all its variety of tone and passionate impulsiveness, Filtsch superadded a certain vigour and unity, which endowed it with more consistant vitality — rare (almost unprecedented) instance of a copy excelling the original."

Auch in London fand Filtsch Zutritt zum königlichen Hof. Am 5. Juli wirkte er in einem Hofkonzert im großen Salon des Buckingham-Palastes mit und spielte vor der jungen Königin Victoria ein Notturno, eine Mazurka und ein Impromptu von Chopin; als Anerkennung schenkte ihm die Königin eine goldene Kette.

Im August reiste Filtsch mit seinem Bruder nach Wien zurück. Unterwegs gab er noch in Wiesbaden ein Konzert. Nach Wien war ihm der Ruhm seiner Pariser und Londoner Erfolge bereits vorausgeeilt. Man wartete hier darauf, sich von seinen Fortschritten überzeugen zu können. Auch als Komponist begann er sich schnell zu entwickeln. Eine Romanze, eine Barcarole und eine Mazurka, die im Sommer 1843 erschienen (op. 3), fanden bereits durchaus freundliche Kritik[3], wenn sie seinen Leistungen als Virtuose auch noch nicht entsprachen.

In Wien sah Filtsch auch die Gräfin Bánffy wieder, die ihn, wie er schreibt, mit Geschenken überhäufte. Auch beim Grafen Esterházy war Filtsch in Wien wieder regelmäßig zu Gast. Anfang November schrieb er an seine Eltern:

> „Ich kann nicht erwarten öffentlich zu spielen, und bin sehr begierig ob ich auch hier mit den Compositionen von Chopin, meinem großen, unvergeßlichen Meister so viele Successe haben werde als in England? Ich werde in meinem Conzert allerlei spielen, von Beethoven, Chopin, Liszt und vielleicht auch von Carl Filtsch."

Am 12. November mittags fand dann sein erstes eigenes Konzert in Wien statt. Am 10. Dezember folgte ein zweites und am 11. Januar 1844 ein drittes, alle drei im Saale der Gesellschaft der Musikfreunde. Am 19. Dezember wirkte er in einem Hofkonzert mit, wo er Chopin und Thalberg und dann, noch einmal ganz Wunderkind, prima vista ein Stück des achtjährigen komponierenden Wunderkindes Julius Benoni vortrug, gewiß ein Höhepunkt des Wunderkinderkultes.

---

[1] Charles Filtsch, the favorite pupil of Frederic Chopin (rechte Hand aufs Klavier gestützt, fast Kniestück), lithographed by M. and N. Hanhart, Verlag Wessel and Stapleton, London 1843; nicht bei Bielz a. a. O.

[2] London, Boosey and Co.

[3] Allgemeine Wiener Musik-Zeitung, 3. Jahrgang, Nr. 125 vom 19. Oktober 1843; Signale für die Musikalische Welt, Leipzig, 1. Jahrgang, Nr. 44 vom Oktober 1843.

Außerdem spielte er noch in einer Reihe anderer öffentlicher Konzerte. So am 15. November auf ausdrücklichen Wunsch der Kaiserinmutter in einem Wohltätigkeitskonzert des Ordens der grauen Schwestern, bei dem er trotz der Mitwirkung einer ganzen Reihe anerkannter und beliebter Künstler weitaus den meisten Beifall erhielt, dann am 17. Dezember in einer musikalischen Akademie der Allgemeinen Wiener Musik-Zeitung und am 22. Februar 1844 in einem Concert spirituel. Filtsch bestritt allein mit seinen eigenen Konzerten in diesem Winter fast ein Viertel aller Wiener Klavierkonzerte. Daneben spielte er auch wieder in privaten Gesellschaften, so am 3. November 1843 beim Minister Kollowrat. Dieses starke Hervortreten entsprach durchaus seinen Erfolgen. Bei der Beurteilung seiner Leistungen spielte sein jugendliches Alter eigentlich nur noch insofern eine Rolle, als ihm ein hier und da bemerkter Mangel an Kraft nachgesehen wurde. Sonst galt sein Spiel als vollendet. Auch die Selbständigkeit seiner Auffassung, seine künstlerische Eigenart waren anerkannt. Er war in diesem Winter einer der großen Virtuosen der Zeit. Dabei glaubte aber niemand, daß er bereits den Höhepunkt seiner Entwicklung erreicht hätte.

Die Kritik legt dementsprechend jetzt ganz andere Maßstäbe an und findet natürlich Manches auszusetzen. Besonders in den „Sonntags-Blättern“ finden sich aus der auch sonst recht scharfen Feder eines Dr. Becher eine ganze Reihe von Anständen. Dieser Kritiker vermißt bei Filtsch schlichte Natürlichkeit der Auffassung und kecke Frische des Gefühls, bemängelt die Geziertheit seines Ausdrucks und wünscht ihm mehr Energie und Großartigkeit. Nach dem Vortrage von Beethovens Sonate in *As*-dur (op. 27) muß Filtsch sich sagen lassen, er habe „Beethoven einstweilen nicht nur nicht verstanden, sondern sogar mißverstanden.“ Das hindert aber nicht, daß auch dieser Kritiker Filtsch als sehr bedeutenden Künstler anerkennt und die Vollendung seines Spiels und die Feinheit seiner Auffassung bei anderer Gelegenheit eingehend würdigt. Zum Teil erklärt sich seine Kritik sicher einfach daraus, daß ihm Chopins Musik überhaupt nicht lag. Von anderer Seite wird Filtsch wieder kräftig vor einer Entwicklung in Liszts Richtung gewarnt. So suchte man seinen Weg nach den eigenen Wünschen zu beeinflussen.

Filtsch spielte in Wien Chopin (Nocturnes, Etuden, Mazurka und Valse brillante, Adagio und Finale des *e*-moll-Konzerts), Bach (Präludium und Fuge in *Cis*-dur), Beethoven (1. Satz aus dem *c*-moll-Konzert „mit einer höchst lobenswerten Kadenz von eigener Komposizion“, *As*-dur-Sonate op. 27), Liszt (Fantasie über Motive aus Lucia Nr. 1), Mendelssohn (2. *d*-moll-Konzert für Pianoforte und Orchester), Thalberg (Fantasie über Motive aus Don Juan, Fantasie über Motive aus Somnambula, Somnambula-Ouvertüre), Hummel (Adagio und Finale der Fantasie in *Es*-dur), ferner eine Etude von Carl Meyer und — in seinem dritten Konzert — ein Scherzo eigener Komposition. Der bereits erwähnte Dr. Becher, der schon vorher einmal Filtschs „ergiebiges und formgewandtes Kompositionstalent“ hervorgehoben hatte, lobt dieses Scherzo als ein sehr gut geschriebenes Stück. Leider findet es sich nicht unter den noch feststellbaren Werken Filtschs. Seine übrigen Erstlingswerke sind gewiß nicht so bedeutend, wie es seine Leistungen als Virtuose ganz zweifellos waren, aber sie rechtfertigen doch den Glauben auch an sein schöpfe-

risches Genie. Egon Hajek[1] hält Filtsch zwar nicht für schöpferisch begabt, doch weder die „Oeuvres posthumes", die er allein kennt, noch die Tatsache, daß Filtsch allerdings als Komponist unbedeutend geblieben ist, rechtfertigen dieses Urteil, wenn man berücksichtigt, daß es sich bei allen Werken von Filtsch um die Kompositionen eines Elf- bis Dreizehnjährigen handelt.

Bereits Anfang Januar 1844 war Filtschs Gesundheit sehr angegriffen. Bei seinem dritten Konzert am 11. Januar spielte er unruhig und ließ die gewohnte Kraft und Ausdauer vermissen. Er spielte dann erst wieder am 22. Februar im Concert spirituel, in dem er Mendelssohns 2. Konzert in *d*-moll glänzend vortrug. Kurz darauf erkrankte er aber ernstlich und mußte sein für den 3. März angesetztes Abschiedskonzert absagen und seine weiteren Pläne für Frühjahr und Sommer 1844 aufgeben, Konzerte in Preßburg, Prag, Dresden, vielleicht auch Berlin, und eine Reise mit Graf und Gräfin Ludwig Esterházy nach der Schweiz und nach Neapel. Auf Anraten der Ärzte sollte er mit seiner künstlerischen Tätigkeit für mindestens zwei Jahre aussetzen, um sich wieder völlig zu kräftigen. Viel Ruhe, milde Luft und Seebäder sollten dabei helfen. Anfang März reiste Joseph Filtsch mit ihm nach Venedig ab, wo die Brüder im Palazzo Benzon wohnten, anscheinend einem Besitz des Grafen Bánffy. Filtsch war ganz allgemein entkräftet, aber hauptsächlich war seine Lunge angegriffen. Nach zwei Monaten war sein Zustand erheblich gebessert, sein Aussehen gesünder, die Haltung wieder frischer. Nur die Seebäder strengten ihn immer wieder sehr an. Jedesmal war er nachher matt und erschöpft. Sein Arzt in Venedig und auch die Ärzte in Wien rieten aber trotzdem, mit den Bädern fortzufahren und erhofften sich davon eine günstige Nachwirkung. Ende Mai unterbrachen die Brüder im Einvernehmen mit den Ärzten des heißen italienischen Sommers wegen den Aufenthalt in Venedig und reisten zur großen Freude Carl Filtschs nach Mühlbach zu den Eltern. Dort verlebte er im gesunden Klima seiner Heimat und unter der Pflege von Eltern und Geschwistern den Sommer. Anfang Oktober reiste er wieder ab und blieb auf der Durchreise nach Venedig bis zum 24. Oktober in Wien. Er fühlte sich in diesen Wochen wieder fast völlig gesund und kräftig. Ein siebenbürgischer Freund, Joseph Bedeus, half ihm in Wien mit Tarockspiel und Spaziergängen die Zeit vertreiben. Diesmal begleitete ihn Gräfin Bánffy nach Venedig. Dort erlitt er im Winter einen schweren Rückschlag. Ende Januar 1845 war er aber wieder so weit erholt, daß er die Seebäder wieder aufnehmen und man auf seine völlige Gesundung hoffen konnte. Im Anschluß an den Aufenthalt in Venedig sollte er diesmal erst nach Mehadia, einem Bade im heute rumänischen Banat, und dann wieder nach Mühlbach reisen. Aber die Kunst seiner Ärzte reichte nicht aus um ihn auszuheilen. Im Frühjahr wurde Filtsch trotz aller Pflege immer schwächer und starb im Palazzo Benzon am 11. Mai 1845[2] früh um $1^1/_4$ Uhr[3].

---

[1] Egon Hajek, Die Musik, ihre Gestalter und Verkünder in Siebenbürgen einst und jetzt, Kronstadt 1927, S. 105f.

[2] Dieses Datum wird fast überall richtig angegeben. Es finden sich aber auch da einige Irrtümer. Egon Hajek (a. a. O.) gibt 1844 als Todesjahr an. Hugo Riemanns Musiklexikon nennt in den Auflagen, die Filtsch enthalten, Wien statt Venedig und Ferdynand Hoesick (Chopin, Życie i Twórczość, Warschau 1927, 2. Bd., S. 192) läßt ihn in Petersburg sterben.

Am 13. Mai wurde er auf dem Friedhof der Evangelischen von Venedig unter großer Anteilnahme feierlich beigesetzt. Gräfin Bánffy errichtete ihm ein Grabdenkmal aus weißem Marmor mit einem allegorischen Relief und dem Vers:

„Der Künstler schläft, es ruhn die theuern Hände,
Die mächtig einst beherrscht der Töne Meer,
Doch immer wache tiefe Herzenssehnsucht
Nennt seinen Namen, segnet ihn und weint[1]".

Ihr und Filtschs Eltern und Angehörigen blieb er unvergeßlich. Bis heute ist sein Andenken bei den Nachkommen seiner Geschwister lebendig und die Erinnerungen an ihn werden von ihnen treu bewahrt. Doch die musikalische Welt hat ihn überraschend schnell vergessen. Schon seine lange Krankheit hatte ihn aus dem Mittelpunkt des Interesses gerückt. Nach seinem Tode findet sich, abgesehen von den siebenbürgischen Blättern, kaum ein Nachruf für ihn, dessen Ruhm ein Jahr vorher schon unvergänglich schien. Sein Verleger brachte allerdings noch drei kleine nachgelassene Stücke von ihm heraus, aber sie fanden keine Beachtung mehr. Nur an einer Stelle blieb sein Andenken auch in der Öffentlichkeit lange gewahrt. Im städtischen Krankenhaus in Hermannstadt wurde ein Bild von ihm als dem ersten Gründer dieses Hauses angebracht. Erst als 1918 Rumänen das Krankenhaus übernahmen, verschwand auch dieses letzte öffentliche Denkmal seines Wirkens.

Kompositionen[2]

1. op. 1, Andante et Nocturne. Pietro Mechetti qm. Carlo, Wien.
2. op. 2, Introduction et Variations sur un motif favori de l'opéra Il Pirata de V. Bellini. Pietro Mechetti qm. Carlo, Wien.
3. op. 3, Premières pensées musicales (Romance, Barcarole, Mazurka). Pietro Mechetti qm. Carlo, Wien.
4. op. 8, Etude. Rozsnyai, Ofenpest.
5. Oeuvres posthumes Nr. 1, Impromptu *Ges*-dur. C. A. Spina, Wien.
6. Oeuvres posthumes Nr. 2, Impromptu *b*-moll. C. A. Spina, Wien.
7. Oeuvres posthumes Nr. 3. Adieu *c*-moll. C. A. Spina, Wien.

---

[3] Als Todesursache wurde Bronchitis mit Lungenabszeß eingetragen.

[1] Bis zum Jahre 1895 blieben Grab und Denkmal erhalten. Dann wurden die Reste der evangelischen Toten auf den Gemeindefriedhof von Venedig überführt und dort beigesetzt. Das Schicksal des Denkmals ist unbekannt.

[2] Sämtliche Stücke zweihändig für Klavier. Nr. 1—3 und 5—7 jetzt bei August Cranz, Musikalien-Verlag in Leipzig. Nr. 4 (op. 8) wird so von Pazdirek im Universal-Handbuch der Musikliteratur, Bd. 8, Wien, aufgeführt, wahrscheinlich auf Grund der Verlagsverzeichnisse, das in den achtziger Jahren zum erstenmal dieses Werk enthält. In den Lagerbüchern des Verlages, die von 1860 an vorhanden sind, findet sich keine Spur davon. Der Verlag besitzt auch kein Hausexemplar. Op. 4—7 fand ich nirgends erwähnt. Die „Mélodies hongroises", die C. F. Whistling im Handbuch der musikalischen Literatur (3. Aufl., Leipzig 1844) unter Ch. Filtsch aufführt, sind wohl op. 1 seines Bruders Joseph Filtsch.

Neue Bücher

Neuere Arbeiten zur Geschichte des Konzertes

Adam Adrio,

Die Anfänge des geistlichen Konzerts. Neue deutsche Forschungen, Abteilung Musikwissenschaft Bd. 1. Junker und Dünnhaupt Verlag, Berlin 1935.

Walter Krüger,

Das Concerto grosso in Deutschland. Kallmeyer-Verlag, Wolfenbüttel-Berlin 1932.

Horst Büttner,

Das Konzert in den Orchestersuiten G. Ph. Telemanns. Veröffentlichungen der Niedersächsischen Musikgesellschaft, Beiträge zur Musikwissenschaft Heft 1. Kallmeyer-Verlag, Wolfenbüttel-Berlin 1935.

Minos Dounias,

Die Violinkonzerte Giuseppe Tartinis als Ausdruck einer Künstlerpersönlichkeit und einer Kulturepoche. Kallmeyer-Verlag Wolfenbüttel-Berlin 1935.

Nach der grundlegenden Darstellung des Instrumentalkonzertes durch A. Schering (Leipzig 1905) und der umfassenden Behandlung dieser Gattung durch H. Engel (Leipzig 1932) haben sich jüngere Forscher bemüht, neues Material zu erschließen und fruchtbar zu machen. Das gilt in besonderem Maße von der vielschichtigen Verwirklichung, welche der Gedanke des Konzertes im Barockzeitalter erfahren hat. Nicht etwa nur als Form, sondern als mannigfach geschautes und durchgeführtes Prinzip tritt das Konzert seit dem Ende des 16. Jahrhunderts hervor. Es erscheint von verschiedenartigsten Quellen gespeist; instrumentale und vokale Eigenarten bemächtigen sich seiner. Ebensosehr dem Musizieren in der Kirche wie in weltlichen Bezirken verbunden, der persönlichsten Aussprache wie der prunkhaften Verkörperung kollektiver Monumentalkunst dienstbar, spricht das Konzert am vernehmlichsten die ganze Daseinsfülle, aber auch den inneren Lebenswillen des musikalischen Barock aus. Hier drängt alles nach außen, in die volle, zu reichster Farbigkeit gesteigerte Wirklichkeit hinein. Hier will sich alles ganz in der sinnenhaften Wirkung des Augenblicks verschwenden — und doch zugleich der Unendlichkeit des Ewigkeitserlebnisses sich öffnen.

Stärker noch als das Gesamtkunstwerk der Barockoper, dessen volles Erfassen in der Gegenwart trotz aller Mühen noch nicht gelungen ist, vermag das Konzertprinzip in der Erkenntnis seines ganzen Umfanges uns dieses Erlebnis unmittelbar zu verschaffen. Praxis und künstlerische Gestaltung des Konzertierens durchdringen alle musikalischen Äußerungen der Zeit, sie spiegeln alle Stilwandlungen wieder, wie sie R. Haas in seiner Gesamtdarstellung der „Musik des Barocks" (Potsdam 1928) und später E. Schenk (ZMW 1935) aufgezeigt haben.

So wenden sich auch die vier zur Erörterung stehenden Einzeluntersuchungen jeweils einer Seite des Grundproblems zu, das sie gattungsgeschichtlich oder monographisch beleuchten. Drei dieser Arbeiten stammen aus der Schule Scherings, die Telemann-Studie Büttners ist im Leipziger Seminar Th. Kroyers entstanden.

Adam Adrio (*Die Anfänge des geistlichen Konzerts*, Berlin 1935, Neue deutsche Forschungen, Abt. Musikwissenschaft, Bd. I) geht der Entstehung des geringstimmigen Vokalkonzertes bis zu Scheins „Opella Nova" (1618 und 1626) nach, „wo die Bezeichnung ‚Geistliche Konzerte' in Deutschland wohl zum ersten Male verwendet wird". Auf eingehende und sorgfältige Quellenstudien gestützt, gibt Adrio bibliographische Übersichten zunächst über die geistliche Bicinien- und Tricinienliteratur zwischen 1538 und 1642, dann über das italienische (1602—1629) und das deutsche (1607—1650) geringstimmige geistliche Konzert. Darin ist schon der sichere methodische Weg angedeutet, den Adrio verfolgt und stets im Auge behält: die „Auseinandersetzung des ablaufenden motettischen mit dem aufkommenden monodischen Prinzip". Aber auch das neue „monodische Prinzip" wird — an F. Blumes Studien von 1925 anschließend — in seiner mehr-

fachen Entstehungs- und Sinnbedeutung klar gesehen. Die Einzelzüge — „monodischer Affektausdruck, Rezitationsstil, konzertanter und madrigalesker Deklamationsstil, dramatischer Stil, Kontrast, Diminution und Koloratur“ — werden in der geistlichen Musik des italienischen Frühbarock genau verfolgt und bei Banchieri, Agazzari, Pietro Pace, schließlich Monteverdi in der immer klareren Gegenüberstellung der „beiden Gegenpole“ italienischer Kirchenkonzertmusik — „asketische Monodie und vielstimmiges, mit Sing- und Instrumentalstimmen aller Art besetztes Konzert“ — bildhaft herausgearbeitet.

Stärker noch bleibt in Deutschland die polyphone Struktur erhalten. Hier waren es soziologische Gründe, welche die reiche Bi- und Tricinienmusik im Gebrauche von Schule und Kirche hatten blühen lassen. Der volkstümliche Grundstoff des Kirchenliedes macht die Bindungen an die Vergangenheit noch enger und dauernder. Im Sinne volkstümlicher Musikübung wird auch die schlichte Dreistimmigkeit des Regnartschen Villanellenstiles einbezogen. Wie schwierig es zunächst dem deutschen Musiker wurde, sein polyphon geschultes Denken auf die neue Generalbaßschreibart umzustellen, zeigt „das vorsichtige Beginnen“, mit dem Praetorius sich im IX. Teile der Musae Sioniae von 1610 vom Choral aus der generalbassierenden Satzart nähert. Hier ist das katholische Süddeutschland wesentlich beweglicher. Der Kreis um Gr. Aichinger (B. Klingenstein, Joh. Aichmiller, H. Pfendner, Rudolf Lasso, Urbanus Loth), neben diesen als einzige Protestanten Joh. Staden und Praetorius sind die Vertreter des Überganges, der erst nach den glanzvollen Generalbaßkonzerten Scheins sich zur bewußten Pflege des Neuen festigt und die steile Höhe zu H. Schütz' „Kleinen geistlichen Konzerten“ von 1636 erklimmt. Aber auch in Scheins „Opella Nova“ — so „sicher und souverän“ sie die neue Technik handhaben — steht das Choralkonzert vor deutschen Bibelsprüchen und lateinischer Andachtsdichtung an erster Stelle. Der Konzertstil wird als neuartiges Ausdrucksmittel in den feststehenden Rahmen des Vorhandenen eingefügt, wobei die geringstimmige Satzart entweder erneut zum alten Ideal realer Polyphonie zurückkehrt oder aber nur „ein Glied in einer Reihe verschiedener Bearbeitungsmöglichkeiten des Chorals bildet“, wie Adrio schon bei Praetorius feststellte. Der Drang nach kontrastreicher Folge der Einzelsätze stellt schon von Anfang an die Verbindung vom „kleinen geistlichen Konzert“ mit Instrumenten, darüber hinaus die Ausweitung zum Prunk der mehrchörigen Konzertmusik auf. Es ist der besondere Vorzug dieser inhaltreichen Arbeit, daß sie das absichtlich begrenzte Stoffgebiet in der ganzen Vielfalt seiner Beziehungen zu Alt und Neu, in der stets neu gelösten Spannung zwischen Überlieferung und eigenem Zeitwillen durchforscht und dadurch zu überzeugender Plastik der historischen Vorgänge und der nationalen und konfessionellen Sonderleistungen gelangt.

Nach dem deutschen Anteil in der Barockmusik fragt auch Walter Krüger in der gattungsgeschichtlichen Darstellung *Das Concerto grosso in Deutschland* (Wolfenbüttel-Berlin 1932).

Der Schwerpunkt dieser Studie liegt in den späteren Abschnitten des Buches, wo die deutschen Kleinmeister aus den Generationen um und nach Joh. Seb. Bach liebevoll und gewandt gezeichnet werden. Zwei Gruppen sind einander gegenübergestellt. Die Konzertwerke Telemanns, Graupners und Joh. Melchior Molters gehören zum ersten Kreis, der aus der strengen, aus der Kammersonate erwachsenen Kunst der Corelli-Schule hervorgeht. Zu ihm rechnet Krüger auch im weiteren Sinne die Concerti grossi von Händel und dessen in London wirkenden englischen und italienischen Zeitgenossen. Auf der anderen Seite steht die deutsche Vivaldi-Nachfolge der Stölzel, J. Fr. Fasch, Heinichen, Zelenka, Pisendel und der Brüder Graun.

Aus der historisch locker gereihten Abfolge dieser Meister, deren Lebensdaten von 1679 (Zelenka geboren) bis 1771 (J. G. Graun gestorben) fast ein Jahrhundert umschließen, erwächst unvermerkt der stil- und entwicklungsgeschichtliche Wandel innerhalb des deutschen Concerto grosso. Die zyklische Verfestigung, in der es von den beiden großen Italienern übernommen war, wird erneut von innen her aufgespalten, zunächst durch „affektuöse Kontrastgruppen“, dann aber durch den „Stimmungsumschlag“ innerhalb der Themen selbst. An Stelle der ursprünglich geradezu „raumhaft“ erlebten Antithetik von Klang und Thematik im Orchesterstil des Frühbarock, die in der Spätzeit ihren Ausgleich im organisch verbundenen Wechsel von Concertino und Tutti erfahren hatte, tritt allmählich die Lösung der Affekteinheit in Thema und Satzverlauf: die Formenwelt des Concerto grosso eröffnet sich zur frühklassischen Sonate. So wendet sich das Schlußkapitel von Krügers Untersuchungen folgerichtig der Berliner und Mannheimer Symphonik zu.

Das konzertierende Element wird in den neugeschaffenen Formbegriff des „durchbrochenen" Sonatenstils eingeschmolzen. Das antithetische Grundprinzip barocker Konzertmusik geht in den auf Synthesen gerichteten Gestaltungswillen der Klassik auf.

Diese für das Heraufkommen des galanten und empfindsamen deutschen Orchesterstils wichtigen Beobachtungen werden durch einen Katalog über das Concerto-grosso-Schaffen der genannten Meister vervollständigt. Die Fragen nach der Entstehung des Concerto selbst werden absichtlich nur skizzenhaft behandelt. Wie schon eingangs betont, sind sie auch ohne eingehende Untersuchung der Einzelgattungen in der Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts nicht zuverlässig zu lösen. Chorisch-harmonische Klangschichtung und reale stimmige Durcharbeitung, instrumentales Ornamentwerk und monodischer Deklamationsstil bilden in stetem Wechselspiel den strukturellen Grund, dessen Klangverwirklichung zunächst selbst die Grenzen zwischen vokaler und instrumentaler Ausführung überschritten hatte. Dieser schäumenden Fülle gegenüber bedeutet der klar gliedernde, auf den reinen Klang der Streicher gestellte Orchesterstil Corellis und Vivaldis sicherlich weniger „Synthese", wie Krüger (S. 20) meint, als das Streben nach Klärung und Eindämmung des unendlichen Flutens.

Damit erhält das italienische Concerto grosso eine unverkennbar klassizistische Wendung, den echt barocken Klangmassen zum Trotz, mit denen Corelli es einführte. Daß die Deutschen in der Person Georg Muffats diese Vorgänge in unmittelbarster Nähe erlebt haben, hat schon A. Schering nachgewiesen. Ist das Orchesterkonzert nun deshalb als Fremdkörper in die deutsche Instrumentalmusik des frühen 18. Jahrhunderts eingedrungen? Hat es nur Durchgangsbedeutung gehabt, die ohnehin vor den leichter „zu produzierenden" Gattungen des Solokonzertes und der Ouvertürensuite zurücktreten mußte? Krüger neigt dieser Ansicht im Gegensatz zu Kretzschmar und Schering zu. Aber die deutschen Meister haben das Prinzip „sinnreicher Vermischung" (Muffat) solistischer und chorischer Klanggruppen, wie es das italienische Concerto grosso herausgearbeitet hatte, nicht als Modeströmung entgegengenommen. Erschien es in Italien als klassisch gerichtete Bezwingung des „barocken Prunkstils" (Rob. Haas) — der gleichzeitigen französischen Richtung eng verwandt —, wurde es in England, wie Krüger zutreffend bemerkt, als „ideale Liebhabermusik" aufgenommen, so traf es in Deutschland auf grundsätzlich andere Voraussetzungen. Der Respekt, mit dem man es hier aufnahm, äußerte sich schon im Titel der Muffatschen Konzertsammlung von 1701: „mit Ernst und Lust gemengte Instrumentalmusik". Man sah im Concerto grosso vornehmlich die Möglichkeit „ernsthafter", d. h. vollstimmig gearbeiteter Satzgestaltung. Während noch Praetorius den Konzertgedanken ganz allgemein als das „miteinander Scharmützeln", als das „chorweise Umbwechseln" definierte, also ein Instrumentationsprinzip im weitesten Sinne darunter verstand, geht aus den von Krüger angeführten späten Beschreibungen Scheibes (1758) und Sulzers (1792) hervor, daß man das große Konzert als Strukturprinzip auffaßte. Erich Schenk (ZMW XVII, S. 382) hat deutlich gemacht, wie schon um 1704 das Kerngerüst des italienischen Triosatzes vom virtuosen Solostil überwunden wird. Demgegenüber erscheint das deutsche Concerto grosso geradezu als kontrapunktisches Bollwerk gegen den überhandnehmenden Solostil, als letztes Zurückgreifen auf die vollstimmige Sonatenkunst, wie sie das 17. Jahrhundert hindurch namentlich in Norddeutschland lebendig blieb. Von hier aus gewinnen die Brandenburgischen Konzerte Seb. Bachs ihre zentrale Stellung in der Entwicklungsgeschichte des deutschen Konzertes, und es ist doppelt bedauerlich, wenn der hierhergehörige Abschnitt aus Krügers Arbeit eine Sonderveröffentlichung (im Bach-Jahrbuch 1932) erfahren mußte. Denn Bachs Haltung ist für die Lage in Deutschland im tiefsten symptomatisch. Die kammermusikalische Erfindung, der starke Anteil von Bläserconcertinos, aber auch die dichte und dunkle Satzverspinnung in den beiden reinen Streicherkonzerten (Nr. 3 und 6) — das alles ist echtes deutsches Erbgut. (Vgl. dazu die knappe Charakterisierung des Bachschen Konzertes in Steglichs Biographie, 1935, S. 114ff.) Wir wissen aber aus den zahlreichen Bearbeitungen Bachs, die er der zeitgenössischen deutschen und italienischen Konzertproduktion widmete, daß er sich des aktuellen Charakters dieser Strömungen wohl bewußt war. Und wenn das Konzertschaffen Bachs zu seiner Zeit verborgen und auf die enge Welt seiner unmittelbaren Umgebung beschränkt blieb, so zeigt sein Werk doch die reinste Verwirklichung des deutschen Concerto grosso-Gedankens, der Traditionstreue mit lebendiger Gegenwart verbindet und seine Erfüllung im überzeitlichen Gesetz aufsucht.

Wie der „zeitgemäße" Musiker des Spätbarock sich mit dem Orchesterkonzert auseinandersetzt, verdeutlicht Horst Büttner in einer Sonderstudie über *Das Konzert in den Orchestersuiten G. Ph. Telemanns* (Veröff. der Niedersächs. Musikgesellschaft, Beiträge z. Musikwiss., Heft 1, Wolfenbüttel-Berlin 1935). Telemann fühlte sich dem reinen Instrumentalkonzert weder in seiner Solo- noch in seiner Grosso-Form sonderlich verbunden. Er hat das selbst ausgesprochen: „Hievon muß ich bekennen, daß sie mir niemals recht von Herzen gegangen sind, ob ich deren schon eine ziemliche Menge gemacht habe." Es versteht sich, daß trotz dieser bescheidenen Selbsteinschränkung genug Schönes und Bedeutendes erhalten ist. Die beiden Konzerte, die Fritz Stein bei Litolff neu herausgegeben hat, sind vollgültige Vertreter des Telemannschen Konzertstiles. Gleichwohl bilden des Meisters Ouvertürensuiten sicherlich den Schwerpunkt seines orchestralen Schaffens. Hier fand Telemann die reinsten Ausprägungen eines spezifisch französischen Musikstils, den er sich mit solchem Erfolg zu eigen machen konnte, daß er bei seinem berühmten Pariser Aufenthalt 1738 vielmehr als Gebender erscheint, bei dem nunmehr die Franzosen in die Schule gehen. Schon die Hildesheimer Studienzeit verschafft ihm einen „starken Vorschmack" der Lullisten, und in den vier Jahren am Hofe zu Sorau (1704/8) beginnt er mit dem ihm eigenen hingebenden Fleiß französische Suitenmusik zu schreiben. Büttner führt nun treffend aus, wie Telemann diese Kunst von ihrem ursprünglichen Bereich in der höfischen Musikpflege später in die bürgerliche Welt des Frankfurter Collegium musicum überführt, um schließlich in Hamburg das Ziel einer kräftig bodenständigen, volkstümlichen Haltung seiner Tanzsätze zu erreichen. Daneben bleiben Telemanns kompositorische Verpflichtungen zu fürstlichen Kapellen bestehen: Eisenach, Bayreuth, Hessen und noch andere kleine Höfe sichern ihn sich als „Kapellmeister von Haus aus". Wenn Büttner dieses Suitenschaffen auf insgesamt 1000 Werke schätzt, kann man dem gewiß zustimmen. Davon hat der Verfasser 126 Werke noch feststellen können, deren Hauptteil in der Bibliothek Darmstadt liegt. Weitere Fundorte sind die Bibliotheken Berlin, Dresden, Hamburg, Regensburg, Rostock, Schwerin, Kopenhagen, Stockholm, Upsala.

Bemüht, über die gemeinsame tonale Geschlossenheit hinaus auch eine gedankliche Einheit des Suitenablaufs zu finden, weist Büttner neben den zahlreichen „Charakterfolgen", die Telemann in der berühmten „Ouverture Bourlesque de Quichote" oder in der „Wasserouverture (Hamburger Ebb und Flut)" aufgestellt hat, auf den gemeinsamen „Affektkern" hin, den auch unbenannte Tanzfolgen enthalten. Hier öffnen sich freilich zahlreiche Fragen, welche noch weiterverfolgt werden müßten. Wie die schwere Stetigkeit des Barockrhythmus gerade im Suitenschaffen Telemanns aufgehoben wird, ist bekannt, und das „rationalistische Gliedern des menschlichen Temperaments in die einzelnen Fächer der Affekte" (Büttner S. 26) kommt dieser Lockerung des Verlaufs nur entgegen. Das Ziel der so entstehenden Formabläufe kann aber nur auf Vielheit, auf bunteste Farbenfülle der Einzelteile gerichtet sein, wie es im Bauprinzip steter und scharfer Kontrastierung der Satzfolge sinnfällig zum Ausdruck kommt. Die Aufgaben des konzertierenden Stiles in der Suite sind von hier aus leicht einzusehen. Der Kontrastgedanke — bei der Suite auf den formalen Grundriß bezogen — wirkt von der Seite des Konzertes her auf die Ausgestaltung der Innenform, auf den „Klangapparat", wie Büttner richtig sieht. Und Telemann hat die unerschöpfliche Farbenpalette des spätbarocken Orchesters ausgenutzt wie kein zweiter. Dabei ist es ganz wesentlich, wie gewählt die Zusammenstellung der jeweils verwendeten Instrumentengruppen hier erfolgt. Der Grundsatz wahlweiser Besetzung ist hier überwunden; Klangwirkungen sind nicht nur genau bezeichnet, sie sind auch wesentlich für das Gesamtbild. Büttner stellt von der Suite mit einem konzertierenden Instrument (wie Geige, Flöte) bis zur mehrstimmigen, ja mehrchörigen Solistengruppe eine ganze Stufenreihe klanglicher Verbindungen zusammen. Aber wenn des weiteren in sogenannten „Mischformen" die verschiedenen Instrumentalgruppen einander von Satz zu Satz ablösen, wenn Tanzsätze zu geschlossenen Tuttiblöcken zusammentreten, dann wird so recht deutlich, daß sich das alte Konzertprinzip freien chorischen Wechsels auch in der Suite durchsetzt, daß der farbige Klangkontrast wieder zum letztlich bestimmenden Element des Gesamtbaus geworden ist.

Die fleißige Studie Büttners, der an ihrem Ende eine knappe bibliographische Übersicht über Telemanns Orchestersuiten beigefügt ist, vermittelt damit gute Einblicke in das — bis zum Erscheinen eines thematischen Gesamtkataloges — noch immer schwer zu übersehende und längst nicht hoch genug bewertete Schaffen dieser reichen und genialen Persönlichkeit.

Ein solcher Katalog wird erst die Möglichkeiten schaffen, die inneren Entwicklungszüge des Telemann-Stiles zu erkennen, das Aufbrechen und Entdecken jener Wege, die eben von der instrumentalen und harmonischen Klangbehandlung her in die Zukunft weisen und schon ganz erfüllt sind vom neuen Natur- und Menschenerlebnis, das sich in der Klassik des späten Jahrhunderts voll verwirklicht.

Wie das künstlerische Schicksal eines hervorragenden Meisters dieser Übergangszeit in seinem Werk Gestalt wird, zeigt die gleichfalls von der Gattung des Konzertes ausgehende Monographie von Minos Dounias: *Die Violinkonzerte Giuseppe Tartinis als Ausdruck einer Künstlerpersönlichkeit und einer Kulturepoche* (Wolfenbüttel-Berlin 1935). Diese umfangreiche und hervorragend gearbeitete Darstellung baut auf strengen Forschungsgrundlagen auf. Das ist aus verschiedenen Gründen notwendig. Die wissenschaftlich erschöpfende Biographie Tartinis steht noch aus, welche seine Persönlichkeit aus dem Zwielicht romantischer Legendenbildung in klare historische Beleuchtung versetzt. Das Werk ist nur unvollkommen zugänglich und wie die meisten großen Violinwerke Italiens durch spätere Bearbeitungen entstellt. Endlich verlangen die in sämtlich undatierten Handschriften und in vereinzelten Drucken vorliegenden Quellen viel Einfühlung in die jeweilige stilistische Situation, um ein überzeugendes Gesamtbild der Entwicklung zu schaffen. Alle diese Aufgaben hat Dounias gesehen und mit einem Erfolge gelöst, der über das unmittelbar gegebene Stoffgebiet hinausreicht. Die übliche Dreiteilung einer künstlerischen Entwicklung in Frühzeit, Reife- und Spätzeit wird vom Verfasser bei Tartini dahin verdeutlicht, daß die erste (von etwa 1721—1735 angesetzte) Schaffensperiode der „Entfaltung der klanglichen Elemente" gilt, die zweite (1735—1750) der Ausbildung der „Musik als Affektsprache"; die Spätzeit (1750—1770) wird im „Drang nach absoluter Musik" erkannt. Dieser Plan erfaßt gleichzeitig den inneren Weg der Persönlichkeit des Meisters wie den stilistischen Aufbau seines Schaffens. Tartinis Konzerte als „schöpferisches Bekenntnis", als menschliche Dokumente bilden das eigentliche Thema dieser Arbeit.

Die Herkunft ihres Stiles kann freilich nur aus der allgemeinen Entwicklung des Soloviolinkonzertes in Italien erkannt werden. Albinoni, Torelli, Vivaldi, Veracini und G. M. Alberti werden als Vertreter dieses Entwicklungszuges hingestellt, der sich vom „klassischen" Konzerttypus Corellis ablöst. Als 1728 das erste, sicher datierbare Konzertwerk Tartinis erscheint, hat sich diese Gattung bereits weit im italienischen Musikleben ausgebreitet. Von reiner weltlicher Repräsentation geht sie auch in den katholischen Gottesdienst über und nimmt als instrumentaler Ausdruck des Offertoriums ganz liturgische Festigung an. Aber auch in der Oper erhält sie bevorzugten Platz als Zwischenaktmusik und findet rasch an allen europäischen Bühnen Eingang. „Neben dem Bühnenhelden wird auch der Violinvirtuose Liebling des Publikums" (S. 33). Wir erleben hier unmittelbar die Entstehung des modernen Virtuosentyps, der in reißender Schnelligkeit den Stil der konzertanten Figuration, des objektiven Linienspiels aus dem älteren Solokonzert in subjektiv durchglühte Ausdruckskunst, in immer höher gesteigerte technische Brillanz emporhebt. So tritt der junge Tartini vor uns hin. Die glänzenden Bedingungen, unter denen er 1721 nach Padua als „Kirchenvirtuose" berufen wird, die Prager Verpflichtungen, die 1723 folgen, lassen erkennen, wie berühmt der Dreißigjährige ist, über dessen Werdegang freilich immer noch Dunkel liegt. Aber schon an dieser Stelle macht Dounias feinsinnig auf die innere Haltung des jungen Meisters aufmerksam, bei der Menschlichkeit und Ethos hinter allem Glanz des Virtuosendaseins stehen. „Ihm lag der hohe Geist und das elegische Pathos eines Corelli näher als die leidenschaftliche Sprache eines Vivaldi, von dem er nur die Form übernommen hatte" (S. 53). In dieser Richtung vertieft und veredelt er auch die Programmkonzerte Vivaldis. Es ist Dounias gelungen, das Geheimnis der Zeichenschrift Tartinis zu lösen, hinter der dieser die poetischen Motti seiner Sätze zu verbergen pflegte. Es sind Dichtersprüche — zum Teil von Metastasio —, deren weltlichen Inhalt der vorsichtige, überdies von Anfang zur Mystik neigende Meister vor der Umwelt verschleierte.

Wie von hier aus die Ausgestaltung der Tartinischen Affektsprache tief in Stil und Spielart der Konzerte eindringt, wie ein lichter, Ornament und Ausdruck verbindender Grundton unmittelbar an die Welt Mozartscher Klassik heranführt, ist der Inhalt der mittleren Schaffensperiode, die wiederum bis in alle Einzelheiten verfolgt wird. Immer stärker tritt die ethische Seite dieses echten Humanisten hervor. An seiner Musikakademie in Padua sucht der Lehrer neben einer

allseitigen musikalischen Ausbildung stets die moralischen und charakterlichen Eigenschaften seiner großen Schülerschar zu vervollkommnen. Das Alter aber übersteigert die Allseitigkeit seiner Persönlichkeit ins Spekulative. Wir finden Tartini auf der Suche nach dem geistigen Wesen der Musik. Er will die „Quadratur des Kreises an Hand der (von ihm entdeckten) Kombinationstöne" nachweisen. Gegen 1750 — in geheimnisvoller Gleichzeitigkeit, da Bach sich der „Kunst der Fuge" zuwendet — entsteht sein „Trattato di Musica", der „beim Erforschen musikalischer Gesetze in das Wesen des Kosmischen überhaupt" vordringen soll. Die Ablehnung der gelehrten Zeitgenossen in Italien wie im übrigen Europa trifft den Meister tief und beschattet sein Alter. Die Werke der letzten Zeit — zahlenmäßig weit hinter der reichen, früheren Produktion zurückstehend — sind in gewissem Sinne Abbilder dieser spekulativen Welt. „Abkehr vom virtuosen Violinsatz", „Ebenmaß und ruhiger Fluß der Bewegung" (S. 212) sind ihre Kennzeichen. Liegt auch hierin der allgemeine Zug der Zeit um 1760, Rousseauische „Rückkehr zur Natur", Gluckisches Streben nach dramatischer Wahrheit? Dounias übersieht diese Beziehungen nicht, aber seine Ausführungen über die fortschreitende Abstraktion der geistigen Welt Tartinis, die ihn zu platonischen und pythagoräischen Ideen führt, verbinden diese Erscheinungen doch mehr mit der esoterischen Haltung der Paduaner Philosophenkreise, welche einer religiösen Universalwissenschaft zustrebten. Es sind im Grunde die letzten Ausläufer rationalistischen Geistes, die sich hier in das Gegenteil mystischer Schwärmerei verkehren. Die volkstümlich bestimmte Lebensverbundenheit echter Klassik war diesen Kreisen verschlossen, und so ist es auch Tartinis Schicksal, daß am Ende seiner Entwicklung die Umkehr steht, die Rückwendung zum Vokalstil Palestrinas, zum Instrumentalstil Corellis. Was der Nachwelt blieb, war lange Zeit die Legende. Nicht umsonst ist Tartinis „Sonata del Diavolo" das Werk geblieben, das sein Bild bis heute lebendig erhalten hat, freilich verzerrt und einseitig.

Dounias legt 125 Violinkonzerte des Meisters in einem genauen thematischen Katalog fest, reiche Notenbeispiele und Quellenzitate aus Schriften Tartinis und seiner Zeitgenossen betonen die dokumentarische Sicherheit seiner Grundlagen. Aber was seiner Darstellung vor allem Wert verleiht, ist das ehrliche und gelungene Bestreben — das übrigens in allen hier besprochenen Arbeiten zu erkennen ist —, die Einzelerscheinung in das Gesamtbild der Zeit einzubauen, von der Geschichte der Formen und der Stile durchzudringen zu einer geschichtlichen Erfassung der inneren Kulturkräfte des musikalischen Barock.

Hans Joachim Therstappen, Hamburg

Helmuth Osthoff,

Die Niederländer und das deutsche Lied. Neue deutsche Forschungen, Abteilung Musikwissenschaft Bd. 7. Junker und Dünnhaupt Verlag, Berlin 1938, 8⁰, 609 S. (mit 22 Musikbeilagen).

Osthoff gibt in seinem Werk eine weitausholende Überschau über die Probleme der polyphonen deutschen Liedgestaltung unter dem Einfluß der Niederländer. Sein ungemein fesselnd geschriebenes Buch darf nach Methode und Aufbau zu den bedeutendsten gerechnet werden, die auf die beginnende musikwissenschaftliche Neuausrichtung in der Gegenwart hinweisen. Die erschöpfende Darstellung erfährt noch dadurch eine Bereicherung, daß der Verfasser am Ende seiner Untersuchung ein Verzeichnis aller derjenigen Lieder aufstellt, die während des 15. und 16. Jahrhunderts in Deutschland mehrstimmig vertont wurden. Da seine Studien zudem mit einer Fülle historischer, rassenmäßiger, musiksoziologischer Beobachtungen verbunden sind, wird man Osthoffs Arbeit als eine wichtige Quellenschrift zur älteren deutschen Liedgeschichte werten müssen.

Schon die in der Einleitung vom Verfasser herausgestellte Tatsache, „daß die von flämischen, holländischen und wallonischen Meistern herrührenden Gesänge mit hochdeutschen Texten eine Literatur von mehr als 1000 Kompositionen bilden, an der über 30 Tonsetzer beteiligt sind", bezeugt, welche große Aufgabe sich Osthoff mit seinem Thema stellte. Indem er im folgenden Wurzeln, Gestaltwerdung und Wandlungen des mehrstimmigen älteren deutschen Liedes darlegt, ist er um eine lückenlose Erfassung des historischen Ablaufs bemüht. Dankbar begrüßt man hierbei die von Osthoff in seiner stilgeschichtlichen Darstellung streng gewahrte Unterscheidung der Niederländer nach Stammeszugehörigkeit und landschaftlich-kultureller Beheimatung, eine

Anschauung, die mit der Vorstellung aufräumt, als handle es sich bei diesen Meistern um eine völlig einheitliche, durch Tradition und Schulung gebundene Gruppe. So schildert denn ein erster Teil das frühe deutsche Lied, seine Berührung mit dem westlichen Europa, weiterhin des Niederländers Heinrich Isaac umfassendes Liedschaffen sowie Mattheus Le Maistre und seinen Kreis. Besonders folgenreich für die Liedkunst des aus Flandern stammenden Heinrich Isaac war der Umstand, daß dieser Meister in seiner Heimat, die hart an der französischen Sprachgrenze lag, das echte niederländische Volkslied miterlebte. Ist während dieser Epoche polyphoner Liedbearbeitung das Kernweisenprinzip ausschlaggebend, so zeigt der Verfasser im zweiten Teil die „Ausprägung eines neuen Liedstils unter Aufgabe bzw. Einschränkung des Kernweisenprinzips". Osthoff unterwirft hier die Liedgestaltung Orlando di Lassos und Christian Hollanders einer neuen Durchleuchtung und Aufklärung. Die grundsätzliche Wandlung führt Lasso herbei mit seinen deutschen Liedern von 1567. Er ist der erste Niederländer, der die Stilfaktoren der italienischen und französischen Gesellschaftsmusik auf das deutsche Lied überträgt und dadurch in die erstarrte Tradition die Keime der heraufziehenden Stilrevolution, Affektgestaltung und dramatische Formung, hineinsenkt. Nur ein Meister von der Vielseitigkeit des künstlerischen Ausdrucks wie Orlando di Lasso war befähigt, die Stilelemente von Villanelle, Madrigal und Chanson für das deutsche Lied auszuwerten, und dies in einer Weise, daß als Ergebnis, wie Osthoff betont, das Ende der deutschen Kernweise, eine starke Romanisierung heraussprang. Ähnlich beschritt auch Christian Hollander, der Hofkomponist Kaiser Ferdinands I., neue Wege, indem er das venezianische Dialogisieren zweier vierstimmiger Chöre dem deutschen geistlichen Liede zubrachte und mit seinem köstlichen „Der Wein, der schmeckt mir also wohl" durch den Gegensatz von Chor und Einzelpart gar einen ausgesprochen dramatischen Effekt zu erzielen wußte. Dem etwaigen Vorwurf, das mehrstimmige deutsche Lied hätte infolge dieser Durchsetzung mit romanischen Elementen seiner germanischen Eigenart verlustig gehen können, begegnet der Verfasser mit dem Hinweis, daß durch das nordische Geblüt der eingewanderten Niederländer das Lied gegen diese Gefahr geschützt gewesen sei.

Die von Lasso und Hollander entwickelten Grundsätze der Liedgestaltung lösten eine große Bewegung aus. Osthoff behandelt sie im dritten Teile seines Werkes, dem er die Überschrift gibt: „Ausbreitung des neuen Stils, zunehmende Auseinandersetzung mit italienischen Elementen, Weiterleben der Cantus-firmus-Technik im geistlichen Liede". Zunächst wird hierin die Auseinandersetzung der Lasso-Schule mit dem neuen Liedtypus geschildert: Ivo de Vento, dessen „stilus mediocris" der Verfasser auf Grund von Burmeisters „Musica Poetica" (1606), über Kurt Hubers lichtvolle Studie hinausgehend, feinsinnig erläutert, der Landshuter und spätere Freisinger Hofkapellmeister Anton Goßwin, der bisher fast unbekannt gebliebene Balduin Hoyoul und die deutschen Lasso-Schüler (Lechner, Eccard, Reiner) stellen sich als Hauptvertreter dieser Gruppe dar. Daß all diese Musiker nicht nur auf Grund ihrer musikgeschichtlichen Bedeutung, sondern auch nach ihrer künstlerischen Eigenart gewürdigt werden, sei besonders hervorgehoben. Ein weiterer Abschnitt ist den Spätniederländern an habsburgischen Höfen vorbehalten. Neben einem Epigonen wie dem Vizekapellmeister der Innsbrucker Kapelle Alexander Utendal — dieser sucht als Liedmeister Anschluß an Lasso, Hollander, Ivo de Vento — erscheint hier besonders bedeutungsvoll Jacob Regnart, der erfolgreichste und angesehenste unter den Spätniederländern Deutschlands. Regnart steht mit seinen Villanellen (1576ff.) geradezu am Anfang einer neuen Epoche des mehrstimmigen deutschen Liedes. Mit spürbarer Wärme vertieft sich der Verfasser bei der Behandlung dieses Stoffkreises, ehe er die eigentliche musikalische Problematik darstellt, in die bisher lückenhaft gebliebene biographische Seite, in die Schilderung der drückenden politischen Atmosphäre am Hofe Kaiser Rudolfs II., würdigt er die dichterische Bedeutung von Regnarts Villanellenbüchern. Hier wäre zu den von Osthoff genannten literarhistorischen Arbeiten Rudolf Veltens und Günther Müllers nachzutragen die gleichfalls auf Regnarts Dichtung ausführlich eingehende neuere Studie von Elisabeth Dahmen „Die Wandlungen des weltlichen deutschen Liedstils im Zeitraum des 16. Jahrhunderts" (Diss. Königsberg 1934). Nicht minder aufschlußreich ist Osthoffs Schilderung des Liedwerks von Lambert de Sayve; dieser, seinerzeit Oberster Kapellmeister des Kaisers Matthias, war der letzte große Niederländer im Dienste des Hauses Habsburg. Außerordentlich lebendig wirkt die Würdigung der Stillage, in die sich Sayve hineingestellt sah: als Niederländer in der strengen polyphonen Schule

groß geworden, hatte er sich bereits mit dem modernen monodischen Prinzip auseinanderzusetzen. Sayve gelang es, in seinen Kanzonetten auf deutsche Texte sich zu einem Liedstil durchzuringen, „der Linearität und Homophonie in reizvollster Weise miteinander verbindet". Den Ausklang des Niederländertums aber erblickt Osthoff im protestantischen Kirchenlied (Rogier Michael, Samuel Mareschall) sowie in den Instrumentalwerken Jan Pieters Sweelincks.

Daß die Niederländer, die geradezu „musikalische Brücken zwischen den Nationen" schlugen, mit diesem Beitrag zum deutschen Liede die deutsche Musik in bisher nicht geahntem Maße bereicherten, ist wohl eines der wesentlichen Ergebnisse des Osthoffschen Buches. Die Auswirkung flämischer, holländischer und wallonischer Kunst aber auf Deutschland wurde dadurch möglich, daß viele von diesen niederländischen Meistern in die deutschen Verhältnisse hineinwuchsen, sei es vermöge familiärer Bande, sei es durch eine Art musikalischer Bluterneuerung, so etwa im Falle des Spätniederländers Lambert de Sayve, der den leichtgewogenen Typus der Kanzonette ins Nordische umbog.

Würdigen wir abschließend noch das Verzeichnis der Musikbeilagen, so darf festgestellt werden, daß die Gesichtspunkte der Auswahl ebenso erfreulich sind wie die der philologisch genauen Edierung. Walter Serauky, Halle

*

Erwiderung auf Rudolf Wagners Besprechung meines „Aristeides Quintilianus"

Ich kann Rudolf Wagner aufrichtig dankbar sein für die sehr gründliche Aufmerksamkeit, die er meinem Buche bis herab zu den Druckfehlern geschenkt hat, insbesondere für die Zusätze zu meinen Ausführungen über die Nachwirkung des Aristeides, für den Hinweis auf Umfang und Aufbewahrungsort des Deitersschen Nachlasses wie auf den englischen Forscher, der eine Textausgabe vorbereitet, nicht zuletzt für einige Verbesserungen meiner Übersetzung. Andererseits wirft mir der Ref. aber Hochmut und schulmeisterliches Besserwissenwollen vor. Er zensiert meine angebliche Kenntnislosigkeit im Griechischen mit derben Ausdrücken. Wo ich Zusammenschau versuche und eigene Darlegungen gebe, da bringe mich das Fehlen eines „unbeirrbaren kritischen Sinnes" zu Fall. Ich verliere mich in „kühne Wunschträume", lasse mich zu gewaltsamen und „verstiegensten Behauptungen" verleiten, treibe gar „faulen Zauber" oder neige zu „mystischen Träumereien". Über manche höchst überflüssige Bemerkung meines Apparates könne „der geschulte Philologe" nur „lachen oder sich ärgern". Mir will scheinen, daß man in solchen Wendungen über einen Verfasser nicht reden sollte, sofern man ihm eine bescheidene Berechtigung, Wissenschaft zu treiben, zugesteht.

Mit meiner Übersetzung habe ich nach Rudolf Wagners Meinung die Aristeides-Forschung nicht gefördert, sondern gehemmt. Ich gebe einzelne Versehen, Irrtümer und Unvollkommenheiten in ihr freimütig zu, mit um so weniger Scheu, als auch Philologen untereinander sich von solchen Mängeln nicht völlig frei wissen. Im ganzen schnitt meine Übertragung bei einem Vergleich mit Georg Amsels Übersetzungsfragment nach dessen — also eines alten Philologen, der sich ebenfalls mit Ar. längere Zeit beschäftigt hat — Urteil nicht schlecht ab. Ich glaubte aber genügend betont zu haben, worin ich das Wesentliche meiner Arbeit zu erblicken bitte. Nämlich nicht in der Übersetzung, auch nicht in den vorbereitenden Übersichten über die Forschungen zur Lebenszeit, Wertung und Nachwirkung des Ar. — dem einzig „Guten", das der Ref. in meinem Buche gefunden hat —, eher schon in manchen textkritischen Erwägungen und Vorschlägen, mehr noch in sachlichen Erläuterungen, vor allem in zusammenhängenden Untersuchungen: Über die Quellen des zweiten Buches (von da aus auch des ersten und dritten), über die Wiederherstellung der Harmonik und über das System der griechischen Musikerziehung. Von wissenschaftlicher Kritik darf ich daher wohl eine produktive Auseinandersetzung mit diesen meinen Beiträgen zur Forschung erwarten. Rudolf Wagner würdigt mich hierin leider keines Eingehens auf die vorgetragene Sache.

Er unterstellt mir endlich einzelne Behauptungen, von deren Aufstellung ich mich frei weiß. So meint er, in meinem Kommentar habe ihn die von mir „gar nicht betonte Entdeckung des einzigen Pythagoras-Wortes" überrascht. Meine dort vorgetragene Auffassung ist jedoch lediglich, daß Ar. an der fraglichen Stelle ähnlich wie Theon, Athenaios und Cassiodorus den Grundgedanken der pythagoreischen Lehre ohne Zwischenschaltung eines mystischen Panakes heranzieht. Wenn R. W. ferner glaubt, daß nur ich es fertig bekäme, „in den ἁρμονίαι Damons Vokaletuden mit Solmisationssilben zu finden", so tut er mir zuviel Ehre an. Daß jene ἁρμονίαι bei Ar. nicht den Titel einer Musikschrift besagen wollen, dafür hielt nach Ausweis seiner Konjektur schon Meibom. Daß die ἁρμονίαι keine einfachen Tonleitern seien, verfocht bereits Bellermann. Daß die ἁρμονίαι durch die Geschlechtskunde der Töne mit der antiken Solmisation in Zusammenhang stehen, lehrt Ar. selbst.

Andererseits behauptet R. W., in meinen Ausführungen zum Problem der Nachwirkung des Ar. bei antiken und byzantinischen Schriftstellern stecke „viel Unrichtiges". An Stelle eines Beweises aber bekennt er sich in der offenen Frage, ob hinter Pseudo-Eukleides Kleoneides

oder Pappos oder sonstwer stecke, oder im Zeitansatz des Gaudentios nur eben zur Meinung Jans, bestreitet die Einwirkung der Ar. auf Pachymeres mit sicher nicht größerem Recht, als ich sie annehme, und hält die Beziehung der knappen Bemerkungen Plethons (bei Vincent) auf Ar. für fraglich; dann wird man eine solche Annahme nicht schlankweg unter „Unrichtigkeiten" einreihen dürfen. Meine Auslegung des Martianus zur *δύναμις-τάσις*-Lehre der Oktave kann wohl kaum wegen einer im Thesaurus ling. lat. enthaltenen Möglichkeit schon „verkehrt" genannt werden.

Rudolf Schäfke, Berlin

Zu Schäfkes Erwiderung

Schäfke beschränkt heute das Wesentliche seines Buches auf die S. 63—155, also ungefähr ein Viertel. Sapienti sat! Auch zu diesem Teil habe ich mich geäußert, freilich bei dem knappen Raum nur andeutend; schließlich vermag ja eine Besprechung nicht alle Fragen, besonders so umfassende, zu erledigen.

Das Kernstück des Buches dürfte jeder Leser in der Übersetzung sehen. Auf den darin enthaltenen anfechtbaren Interpretationen beruhen viele irrige Ansichten des vorausgeschickten, ausdrücklich „Einleitung" genannten Teiles. Ich hätte noch viele Verbesserungen, nicht nur einige, anführen können. Es waren daher gerade wegen des Kreises, der auf die Übersetzung allein angewiesen ist, Warnungstafeln nötig. Daß diese in auffallenden Farben erscheinen, darin bin ich nur insoweit schuld, als ich nicht verstehe schwarz mit weiß zu bezeichnen. Was ich schrieb, das Ergebnis einer vielmonatlichen Nachprüfung aller Punkte, ist aber sachlich begründet und wird durch die Erwiderung in keiner Weise erschüttert. Es hat keinen Zweck für Einzelheiten weiteren Raum der Zeitschrift zu beanspruchen. Die Leser mögen sich selbst ein Urteil bilden! Auch meinen Ansichten gegenüber gilt natürlich das zum Schluß angeführte Epicharmwort.

Rudolf Wagner, Fürth i. B.

Schlußwort

Rudolf Wagners Nachwort hat mich persönlich im Gegensatz zu seiner Kritik wohltuend berührt. Es ist natürlich sein gutes Recht, bei seiner Ansicht über das Wesentliche meines Aristeides und über den Wert meiner Übersetzung zu verharren, wie es meines ist, an Absicht und Arbeitsrichtung meines Buches festzuhalten. Aber die Atmosphäre scheint mir durch die literarische Aussprache irgendwie entgiftet, die Luft weniger rauh geworden zu sein. Was will man von einer disputatio mehr! So grüße ich den Kritiker und Gegner mit Achtung.

Rudolf Schäfke, Berlin

Vorlesungen über Musik an Universitäten und Technischen Hochschulen

Wintertrimester 1940

Abkürzungen: S Seminar, Pros Proseminar, CM Collegium musicum
Angabe der Stundenzahl in Klammern

Berlin. Prof. Dr. A. Schering: Hauptwerke der älteren Operngeschichte (2) — Die Musikanschauung deutscher Dichter und Denker (1) — Pros Oberstufe (2) — Haupt-S (2) — CM instr. (Orchesterspiel) (2).
Prof. Dr. G. Schünemann: Geschichte der musikalischen Aufführungspraxis (2) — Praktikum für systematische Musikwissenschaft (2).
Prof. Dr. G. Frotscher: Einführung in die Musikgeschichte (2) — Pros Unterstufe (2) — Übungen zur musikalischen Stilkunde des Volksliedes (2).
Prof. Dr. E. Schumann: Forschungsarbeiten (Akustik).
Prof. Dr. W. Danckert: Volksliedkunde (2) — Kontrapunkt (Übung im Vokalsatz) (1½) — Harmonielehre für Anfänger (1) — Generalbaßlehre (1).
Lehrbeauftr. Prof. Dr. A. Kreichgauer: Einführung in die musikalische Akustik (2) — Übungen zur musikalischen Akustik (2) — Wissenschaftliche Grundlagen des Singens (1).
Lehrbeauftr. Dr. A. Adrio: CM voc. (Chorsingen) (2) — Übungen zur Geschichte des evangelischen Kirchenliedes (2) — Geschichte der evangelischen Kirchenmusik II: Von Heinrich Schütz bis zur Gegenwart (1).

Bonn. Prof. Dr. L. Schiedermair: Die Melodien der Minnesänger (2) — S (2) — Praktische Orgelübungen (4).
Prof. Dr. J. Schmidt-Görg: Musik des Mittelalters I (2) — Pros: Einführung in die Musikgeschichte (2) — Grundfragen der musikalischen Akustik (1).
Lehrbeauftr. Prof. W. Maler: Übungen in der dur-moll-tonalen Harmonik (2) — Übungen im linearen Satz (2).
Lehrbeauftr. Lektor A. Bauer: Praktische Harmonielehre (2) — Kontrapunkt I. Teil und Einführung in die Polyphonie (2) — Übungen in der Ausführung bezifferter Bässe, Generalbaß (2) — Anleitung zur musikalischen Improvisation und zum Kompositionsentwurf (2).

Breslau. Doz. Dr. Feldmann: Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts (mit Übungen) (2) — Beethoven (1) — S: Besprechung ausgewählter Meisterwerke des 19. Jahrhunderts (im Anschluß an die Beethoven-Vorlesung) (2).
Akademisches Institut für Kirchenmusik: Prof. Dr. J. Steinbeck: Geschichte der evangelischen Kirchenmusik (1).
Akad. Musiklehrer Domkapellmeister Dr. P. Blaschke: Harmonielehre II (2) — Choralübungen für katholische Theologen (1).
Akad. Musiklehrer, Kantor und Oberorganist G. Richter: Praktische Orgelübungen.
Technische Hochschule: Prof. Dr. H. Matzke: Abriß der Musikinstrumentenkunde (mit Schallplatten, Lichtbildern und Museumsbesuch) (1) — CM (2) — Stimmbildungskurs (2) — Orgelspiel und Orgeltheorie (2) — Harmonielehre I (1) — Technisch-musikwissenschaftliche Übungen (Schallplattenpraktikum) (2) — Einführung in das Pressewesen der Gegenwart mit besonderer Berücksichtigung der Musikbesprechung und der Musikfachpresse (1).

Darmstadt. Technische Hochschule. Prof. Dr. Fr. Noack: Die Meister der deutschen Symphonie (2).

Dresden. Technische Hochschule: Doz. Dr. G. Pietzsch: Das deutsche Lied (1).

Erlangen. Prof. Dr. R. Steglich: Oper und Oratorium G. F. Händels (2) — Besprechung musikalischer Meisterwerke (in Verbindung mit Konzert- und Opernbesuch) (1) — S: Beurteilung von Schallplatten (2) — CM Spielgruppe, Singgruppe (je 2).
Univ.-Musikdirektor Prof. G. Kempff: Das Kirchenlied der Reformation (2) — Joh. Seb. Bachs weltliche Kantaten (1) — Musikalische Liturgik (4) — Harmonielehre für Anfänger, für Fortgeschrittene (2) — Sprechkurse für Theologen: Ausbildung im Sprechen und Singen für Anfänger, für Fortgeschrittene (2) — Unterricht im Orgel- und Cembalospiel (1) — Akad. Chorverein: Händels Messias (2) — Akad. Chor B: Akademischer Gottesdienst, Motetten, Kantaten (3) — Akad. Orchester: Kammermusik Joh. Seb. Bachs (2).

Freiburg i. Br. Prof. Dr. J. Müller-Blattau: Grundfragen der Musikwissenschaft (2) — Übungen zum deutschen Lied (2) — Pros: Übungen zur musikgeschichtlichen Quellenkunde (mit Dr. R. Hammerstein) (2) — CM voc., instr. (mit Dr. R. Hammerstein) (je 2).

Gießen. Prof. Dr. R. Gerber: Das deutsche Lied vom Spätmittelalter bis zur Romantik (1) — Mozarts Meisteropern (1 14tägig) — S: Die deutsche evangelische Kirchenmusik im Zeitalter der Reformation und Gegenreformation (2) — CM (2).
Univ.-Musikdirektor Dr. St. Temesváry: Beethoven als Erzieher (1) — Harmonielehre, Formenlehre, Kontrapunkt für Anfänger und Fortgeschrittene (je 1) — CM (Streichorchester) (2) — Akad. Gesangverein (2).

Göttingen. Prof. Dr. H. Zenck: Das deutsche Volkslied (2) — S: Übungen zur deutschen Liedkunst des 15./16. Jahrhunderts, insbesondere H. Finck und H. Isaak (2).
Akad. Musikdirektor K. Hogrebe: Harmonielehre, Generalbaßübungen und Kontrapunkt.

Greifswald. Prof. Dr. W. Vetter: Das musikalische Schrifttum des 18. Jahrhunderts (2) — S: Lektüre musikalischer Schriften des 18. Jahrhunderts (2) — Brahms und Reger als evangelische Kirchenkomponisten (1) — CM instr. (2) — CM voc. (2).
Lektor Dr. F. Graupner: Allgemeine Musiklehre (2) — Partiturspiel (1) — Orgelunterricht (1) — Klavierunterricht (1) — Übungen im Sologesang, mit Demonstration (1).

Halle (S.). Prof. Dr. M. Schneider: Die Oper in Deutschland (2) — S (2) — Pros (2).
Doz. Dr. W. Serauky: Das deutsche Lied des 17. und 18. Jahrhunderts (1) — Übungen: Einführung in die musikalische Volkskunde (1½) — Kammermusikübungen: gemeinsames Spielen älterer Kammermusikwerke (2).
Univ.-Musikdirektor Prof. Dr. A. Rahlwes: Harmonielehre, I. Teil (2) — Harmonielehre, II. Teil (2) — Formenlehre, Analysen (1) — Musikdiktat (1) — Kontrapunkt (2).

Hamburg. Prof. Dr. W. Heinitz: Musikalische Akustik (1) — Musikwissenschaftliches Praktikum (4) — Erörterungen zum Problem der musikalischen Begabung (1).
Prof. Dr. G. Anschütz: Arbeiten zur Psychologie des Tonfilms (5).
Doz. Dr. H. J. Therstappen: Mozart II (2) — Heinrich Schütz (2) — Kontrapunkt: Kanon und Fuge (1) — Die Streichquartette Jos. Haydns (1) — Studentenorchester (2) — Studentenchor (2).

Hannover. Technische Hochschule: Prof. Dr. Th. W. Werner: J. S. Bach (1) — Franz Schubert und das deutsche Lied (1) — Musikästhetik (1) — Beethovens Streichquartette (1) — CM (2).

Heidelberg. Prof. Dr. H. Besseler: Die Frühzeit der abendländischen Musik (2) — Übungen im Anschluß an die Vorlesung (2) — Übungen zur Formenlehre und musikalischen Analyse (2) — CM (2) — Madrigalchor.
Univ.-Musikdirektor Prof. Dr. H. Poppen: Klanggeschichte der Orgel (1) — Übungen in Harmonielehre I (2) — Orgelspiel (1) — Studentenchor (2).

Innsbruck. Doz. Dr. W. Ehmann: Joh. Seb. Bach (2) — Das Lied der Gegenwart (1) — S: Einführung in das Studium der Musikgeschichte (2) — CM voc. (2).

Jena. Doz. Dr. O. zur Nedden: Wagner und Verdi (deutsche und italienische Opernmusik) (1) — S: Orgel und Orgelmusik (1) — Musikwissenschaftliches Kolloquium: Übungen im Anschluß an die Vorlesung (1).

Lehrbeauftr. Prof. R. Volkmann: J. S. Bachs Inventionen, Suiten, Partiten, vorgespielt und erläutert (2) — Proben des Philharmonischen Chores, des Jenaer A-cappella-Chores, des Jenaer Männergesangvereins (je 2).
Lehrbeauftr. Dr. H. Möller: Das europäische Volkslied: spanische, skandinavische und keltische Volkslieder (1).

Kiel. Prof. Dr. Fr. Blume: Allgemeine Theorie der Musik (2) — Geschichtliche und vorgeschichtliche Wanderzüge der Musik (1) — S: Musikalische Gestaltprobleme (2) — CM instr., voc., gemeinsam mit Dr. Gudewill (je 2).
Doz. Dr. B. Engelke: Ausgewählte Kapitel aus der Musikgeschichte der nordischen Länder (1) — Musikalische Paläographie (1).
Lektor Dr. K. Gudewill: Harmonielehre im Umbruch der Gegenwart (2) — Gehörbildungsübungen (1) — Praktische Übungen im musikalischen Satz (2) — CM (s. Blume).

Köln. Prof. Dr. K. G. Fellerer: Deutsche Musik des 16. und 17. Jahrhunderts (3) — Haupt-S: Mittelalterliche Mehrstimmigkeit (2) — Arbeitsgemeinschaft: Rasse und Volkstum in der Musik (1) — CM instr.: Kammermusikzirkel; Offene Abende (mit Dr. Gerstenberg).
Prof. Dr. E. Bücken: Romantik und Romantiker (2) — Pros: Übungen zur neueren Musikgeschichte (14tägig 2).
Doz. Dr. W. Gerstenberg: Beethovens Spätwerke (2) — Pros: Übungen zu Mozarts Klaviermusik (14tägig 2) — CM voc. (2), instr.: Kammerorchester (2).
Lektor Prof. Dr. H. Lemacher: Übungen in der Harmonielehre II (1) — Formenlehre: Werke von Beethoven (1).
Lektor Prof. Dr. H. Unger: Form- und Klangmittel der Musik (Einführung in das Musikverständnis) (1).

Königsberg (Pr.). Prof. Dr. H. Engel: Deutsche Musikgeschichte im Überblick I (2) — Richard Wagners Werke (2) — S: Bachs Hohe Messe (2); das Orchester (1) — Musikpädagogische Übungen (2) — CM Chor (1), Orchester (2).

Leipzig. Prof. Dr. H. Schultz: Die Musik des Mittelalters (2) — Joseph Haydn (1) — Pros Vorkurs: Die Musik der Antike (i. A. Ass. Dr. H. Husmann); Hauptkurs: Quellen der Generalbaßlehre (Referate) (2); Sonderkurs: Afrikanische Musikkulturen (i. A. Ass. Dr. H. Husmann) — S: Zur Geschichte des Musikdilettantismus (2) — CM voc.: Mittelalterliche Musik (i. A. Ass. Dr. H. Husmann) (1); instr.: Ouvertüren (1).
Doz. Dr. A. Wellek: Musikästhetik (1).
Lektor Dr. F. Petyrek: Volksliedbearbeitung (1) — Harmonielehre (1) — Einfacher Kontrapunkt (1) — Doppelter Kontrapunkt, Kanon, Fuge (1) — Übungen im Generalbaßspiel (1) — Partiturspielen (1).
Univ.-Musikdirektor Fr. Rabenschlag: Übungen im liturgischen Singen (1).

Marburg. Prof. Dr. H. Stephani: Die Musik im Barockzeitalter von Schütz bis zu Bach und Händel (2) — Der kontrapunktische Stil (1) — Die Kirchenmusik in Entwicklungszügen (2) — Übungen zur Hauptvorlesung (2) — Orgelunterricht für Fortgeschrittene (1½) — Chorsingen (Bach, Hohe Messe) (2) — CM instr. (Musik des 18. Jahrhunderts) (2).
Prof. Dr. Birtner: Schütz und Monteverdi (2) — Mozarts Meisteropern (mit Schallplattenvorführungen) (1) — S: Übungen zur Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts (2) — CM voc.: Deutsche und italienische Musik des 17. Jahrhunderts (2).

München. Prof. Dr. R. v. Ficker: Die Musik des Mittelalters (2) — S (2) — Die sinfonische Dichtung des 19. Jahrhunderts (1).
Prof. Dr. O. Ursprung: Gregorianischer Choral und Neumenkunde (2) — Stilkundliche Übungen zur älteren Musikgeschichte: II. Methodik, dargestellt an musikalischen Beispielen (2).
Prof. Dr. K. Huber: Musikalische Begabungsforschung (2) — Übungen zur Volksmusik in Bayern (2).
Prof. Dr. G. Fr. Schmidt: Händels Opernschaffen und die Dramaturgie der Barockoper (Affektenoper) (2) — Musikwissenschaftliche Übungen (2).
Lehrbeauftr. Dr. R. Häfner: Harmonielehre (2) — Kontrapunkt (2).

Münster (W.). Prof. Dr. W. Korte: Die Musik des 19. Jahrhunderts nach Beethoven (4) — Pros: Instrumentenkunde und Instrumentation des 15.—18. Jahrhunderts (2) — S: Strukturuntersuchungen ausgewählter Motetten des 16. Jahrhunderts (2) — CM instr., voc. (je 2).

Prag. Prof. Dr. G. Becking: Deutschland und der europäische Westen in der Musik des Mittelalters (2) — J. S. Bach (1) — Pros: Kunstmusik in der Schule (2) — S: Zur Volksmusik Südosteuropas (2) — CM: Gemeinsame Besprechung und Ausführung alter Chormusik (2).
Lektor Prof. Dr. Th. Veidl: Harmonielehre und Kontrapunkt (3).

Tübingen. Univ.-Musikdirektor Prof. Carl Leonhardt: Joh. Seb. Bachs Instrumentalwerke und ihre stilistischen Voraussetzungen (1) — S Oberkurs: Übungen zur Geschichte der Instrumentalmusik (im Anschluß an die Vorlesung) (2) — S Unterkurs: Repetitorium der allgemeinen Musikgeschichte (mit Ass. Dr. Reichert) (2) — Harmonielehre I (mit Ass. Dr. Reichert) (2) — Kontrapunkt (2) — Angewandte Harmonielehre mit Übungen am Klavier (Partitur- und Generalbaßspiel, freie Begleitung und Modulieren (1) — Akad. Orchester (2) — Akad. Chor (2) — Singkreis (CM voc., mit Ass. Dr. Reichert) (1).

Wien. Prof. Dr. R. Lach: Musikwissenschaft und Völkerkunde (2).
Prof. Dr. E. Schenk: Die instrumentale Kunst des Barockzeitalters II (5) — Haupt-S (2) — Pros, mit Prof. Dr. Nowak (2) — CM instr. et voc., mit Prof. Dr. Nowak (4).
Prof. Dr. A. Orel: Franz Schubert II (1) — Stilkunde (2) — Notationsgeschichtliche Übungen (2) — Geschichte der Mehrstimmigkeit II (1).
Prof. Dr. R. Haas: Das deutsche Lied vor Schubert (1) — Übungen in Quellenkunde (1).
Prof. Dr. L. Nowak: Das deutsche Lied bis 1550 (2) — Einführung in die Musikpsychologie (1).
Lektor W. Tschoepe: Harmonielehre (3) — Kontrapunkt (3) — Formenlehre (2).

Würzburg. Prof. Dr. O. Kaul: Einführung in die Musikwissenschaft I (1) — Die Klaviermusik von Bach bis Beethoven (2) — Musikwissenschaftliche Übungen (2) — CM, Ausführung und Besprechung von Werken der älteren Instrumentalmusik (1).

Mitteilungen

Staatliches Institut für Deutsche Musikforschung

Der Herr Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung hat bisher zu ordentlichen Mitgliedern des Staatlichen Instituts für Deutsche Musikforschung ernannt:

mit Erlaß vom 26. Juni 1939 die Professoren Dr. H. Besseler, Heidelberg, Dr. Fr. Blume, Kiel, Dr. H. Engel, Königsberg, Bibliothekar Dr. E. Jammers, Dresden, Bibliotheksrat Dr. W. Krabbe, Berlin, Dr. Fr. Quellmalz, Berlin, die Professoren Dr. A. Schering, Berlin, Dr. L. Schiedermair, Bonn, Dr. W. Vetter, Greifswald;

mit Erlaß vom 31. Juli 1939: die Professoren Dr. W. Backhaus, Karlsruhe, Dr. H. Birtner, Marburg, Dr. R. v. Ficker, München, Dr. G. Frotscher, Berlin, Dr. R. Gerber, Gießen, Dr. W. Korte, Münster, Westf., Dr. J. Müller-Blattau, Freiburg i. Br., Dr. H. Osthoff, Frankfurt a. M., Doz. Dr. G. Pietzsch, Dresden, die Professoren Dr. P. Raabe, Berlin, Dr. E. Schenk, Wien, Dr. A. Schmitz, Breslau, Dr. M. Schneider, Halle, Dr. H. Schultz, Leipzig, Dr. R. Steglich, Erlangen, Dr. F. Stein, Berlin, Dr. Th. W. Werner, Hannover, Dr. H. Zenck, Göttingen.

Ferner sind mit 26. Juni 1939 berufen worden:

zum Vorsitzenden des Ausschusses für das Erbe deutscher Musik Prof. Dr. Schering, zum Schriftführer Prof. Dr. Blume,

zum Vorsitzenden des Ausschusses für das Archiv für Musikforschung Prof. Dr. Schiedermair, zum Schriftführer Prof. Dr. Besseler,

zum Vorsitzenden des Ausschusses für die Deutsche Musikkultur Prof. Dr. Blume, zum Schriftführer Prof. Dr. Vetter,

zum Vorsitzenden des Ausschusses für Volksmusik Prof. Dr. Engel, zum Schriftführer Dr. Quellmalz,

zum Vorsitzenden des Ausschusses für Bibliographie Bibliotheksrat Dr. Krabbe, zum Schriftführer Bibliothekar Dr. Jammers.

Seiffert

*

Anläßlich des 60. Geburtstages ihres Direktors Prof. Dr. Fritz Stein veranstaltete die Staatliche akademische Hochschule für Musik in Berlin eine wohlgelungene Feierstunde, in deren Mittelpunkt Ansprachen des Staatsekretärs Zschintzsch vom Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung und des engsten Mitarbeiters Fritz Steins Prof. Dr. Franz Rühlmann standen. Jener würdigte die Verdienste Steins vor allem um den Neuaufbau der Hochschule für Musik, deren Leitung er seit 1933 innehat, überbrachte die Grüße und Wünsche des Reichserziehungsministers Rust und überreichte dem Jubilar die ihm vom Führer und Reichskanzler verliehene Goethe-Medaille für Kunst und Wissenschaft. Dieser entwarf ein lebensvolles Bild vom Schaffen und Wirken Fritz Steins auf den verschiedensten Gebieten der Kunst, Wissenschaft, Organisation und Kulturpolitik und händigte Stein die ihm von Fachgenossen und Freunden gewidmete Festschrift (Braunschweig, Litolff) aus.

In weiteren Ansprachen der von Musik würdig umrahmten Veranstaltung kamen nicht zuletzt auch die Verdienste Steins um die deutsche Musikwissenschaft klar zum Ausdruck. Vor allen Dingen wurde die erst vor kurzem erschienene Reger-Biographie als ein Standwerk der Reger-Forschung mehrfach gewürdigt und auf das noch im Erscheinen begriffene thematische Verzeichnis der im Druck erschienenen Werke Max Regers Bezug genommen. Schon die Dissertation Fritz Steins, die unter dem Titel „Zur Geschichte der Musik in Heidelberg" 1912 herauskam, fand einen solchen Anklang, daß sie nach neun Jahren eine Neuauflage erlebte (unter dem Titel: „Geschichte des Musikwesens in Heidelberg bis zum Ende des 18. Jahrhunderts"), was bei einer Doktorarbeit schon etwas heißen will. Im übrigen aber liegt der Schwerpunkt der musikwissenschaftlichen Arbeit Steins wohl nicht so sehr in seinen literarischen Veröffentlichungen (eine Bibliographie seiner Bücher, Vorträge und Aufsätze bringt die Festschrift), als vielmehr in seiner umfassenden Tätigkeit als Bearbeiter und Herausgeber (worüber die Festschrift ebenfalls berichtet). Man denke nur an die kritischen und praktischen Neuausgaben so mancher Werke von Schütz, Nik. Bruhns, Händel, Telemann, Joh. Christian Bach,

aber auch von Beethoven, Schubert, Verdi und Reger, die wir Fritz Stein verdanken. Mit philologischer Gewissenhaftigkeit, aber auch mit überlegener Stoffbeherrschung ist Stein bei allen diesen Veröffentlichungen zu Werke gegangen, hat in seinen gehaltvollen Vorreden stets das Wesentliche und Entscheidende herauszuarbeiten und darzustellen gewußt und damit unser Kunstleben ebenso wie unsere allgemeine Kenntnis und Erkenntnis gefördert. Die glückliche Verbindung zwischen Wissenschafter und Praktiker, die das Schaffen des Jubilars auf allen von ihm angebauten Gebieten kennzeichnet, hat auch seiner Editionstechnik reiche Früchte getragen, ebenso wie sie seine Bücher aus trockner Gelehrsamkeit heraushebt und ihnen oft das Gepräge geradezu von Bekenntnisschriften gibt. So war das Schaffen Steins in den jetzt sechs Jahrzehnten seines reichen Lebens offensichtlich gesegnet und ist deshalb auch vielen anderen zum Segen geworden. Möge es sich in manchen weiteren Schaffensjahren im gleichen Sinne abrunden und vollenden! Friedrich Mahling, Berlin

Adolf Sandbergers 75. Geburtstag (19. 12. 1939) wurde in Würzburg, der Vaterstadt des Jubilars, mit einer Feier begangen, bei der Prof. Dr. Oskar Kaul die Festrede hielt, Hermann Zilcher eine von Sandberger aufgefundene und eingerichtete Haydn-Partita und ein Orchesterwerk Sandbergers aufführte und der Oberbürgermeister der Stadt dem Gefeierten die silberne Stadtplakette überreichte.

*

Am 20. November 1939 starb in München Generalmusikdirektor Dr. Alfred Ottokar Lorenz, Honorarprofessor für Musikwissenschaft an der Universität, im Alter von 71 Jahren. In seiner Jugend war der Verstorbene Schüler Ph. Spittas in Berlin. Er wandte sich jedoch dann dem Dirigentenberufe zu und wirkte als Kapellmeister in Königsberg, Libau, Elberfeld und zuletzt am Hoftheater in Koburg. Nach dem Weltkrieg schied Lorenz aus dieser Stellung und widmete sich nun ganz der Musikwissenschaft. 1922 promovierte er bei M. Bauer in Frankfurt a. M. mit der Dissertation „Das Formproblem in R. Wagners Ring des Nibelungen". 1923 wurde er von A. Sandberger mit der Abhaltung der musiktheoretischen Kurse an der Universität München betraut, 1926 erfolgte seine Ernennung zum Honorarprofessor. Als ältester Vorkämpfer Adolf Hitlers an der Universität gehörte er seit 1933 mehrere Jahre auch dem akademischen Senate an. Im gleichen Jahre wurde ihm ein Lehrauftrag für Musiktheorie mit besonderer Berücksichtigung des Wagner-Kreises übertragen. 1938 erfolgte seine Betrauung mit der Leitung der Musikabteilung bei der „Deutschen Akademie" in München.

Lorenz' wissenschaftliche Arbeiten galten vor allem der Untersuchung des Formproblems bei R. Wagner. Die Ergebnisse sind in dem bekannten Werke „Das Geheimnis der Form bei R. Wagner" in vier Bänden niedergelegt (1924: „Ring des Nibelungen"; 1926: „Tristan"; 1930: „Meistersinger"; 1933: „Parsifal"). Neben zahlreichen Aufsätzen, die vornehmlich die Formerscheinungen bei Bach, in der Klassik und Romantik bis herauf zu Bruckner und R. Strauß behandeln, ist ferner vor allem die gediegene Untersuchung über „A. Scarlattis Jugendopern" (1927) und der geistvolle Versuch einer „Abendländischen Musikgeschichte im Rhythmus der Generationen" zu erwähnen. Im Rahmen der Gesamtausgabe der Werke C. M. v. Webers veröffentlichte Lorenz die Jugendopern (Bd. I/1, 1926). Rudolf v. Ficker, München

In Hannover, wo er als Studienrat an der Bismarckschule wirkte, starb nach schwerer Krankheit am 24. Februar Dr. Heinrich Miesner. Die auf ausgedehnten gründlichen Quellenstudien beruhenden musikwissenschaftlichen Arbeiten des Verstorbenen haben unsere Kenntnis des Lebenskreises der Bach-Söhne wesentlich gefördert. Ungedruckt blieben noch seine durch viele eigene Zusätze erweiterte deutsche Bearbeitung der Johann-Christian-Bach-Biographie Ch. Sanford Terrys und eine Biographie Friedemann Bachs.

*

Das Kirchenmusikalische und das Musikwissenschaftliche Seminar der Universität Greifswald sind unter der Bezeichnung „Musikwissenschaftliches Institut" zusammengelegt worden. Das Institut wurde der Philosophischen Fakultät zugewiesen. Zu seinem Direktor wurde Prof. Dr. Walter Vetter ernannt. Unter ihm wird Dr. Friedrich Graupner, Lektor für Musik an der Universität Greifswald, die Kirchenmusikalische Abteilung des Musikwissenschaftlichen Instituts leiten.

Doz. Dr. Wilhelm Ehmann, bisher an der Universität Freiburg i. Br., wurde beauftragt, die Vertretung der Professur für Musikwissenschaft an der Universität Innsbruck zu übernehmen.

Dr. Hans Joachim Therstappen wurde zum Dozenten für Musikwissenschaft an der Universität Hamburg ernannt.

Die Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen hat den Professor für Musikkunde an der Biblioteca de Catalunya in Barcelona Higini Anglès zum korrespondierenden Mitglied der philosophisch-historischen Klasse gewählt.

Das Verzeichnis der im Jahre 1939 gedruckten Dissertationen muß aus Raumgründen für das nächste Heft zurückgestellt werden.

Verantwortlich: Prof. Dr. Rudolf Steglich, Erlangen, Danziger Straße 17
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38

Archiv für Musikforschung

Herausgegeben im Auftrage des
Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung

5. Jahrgang 1940 Heft 2

Zur Pflege der Musik an den deutschen Universitäten bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts

Heidelberg — Köln[1]

Von Gerhard Pietzsch, Dresden

Heidelberg

(Gegr. 1386)

I. Die Statuten der Heidelberger Artistenfakultät

Die ältesten erhaltenen Statuten der Artistenfakultät, die „ohne Zweifel nahe an den Anfang der Artistenfakultät selbst heranreichen", enthalten keine ausdrücklichen Bestimmungen über den Besuch von Musikvorlesungen. Möglicherweise war aber das Musikstudium in das der Mathematik einbegriffen. Es wurde nämlich in den Statuten festgesetzt, daß diejenigen, die sich zum „temptamen pro licencia" meldeten, schwören mußten,

1 Bisher wurden behandelt die Universitäten im Osten (Jg. I, 257ff.): Prag (273ff.), Wien (282ff.) und Krakau (424ff.) sowie Leipzig (Jg. III, 302ff.).

Abkürzungen

AfM = Archiv für Musikforschung.
AfMw = Archiv für Musikwissenschaft.
Erfurter Inschriften = Jahr u. Lorenz, Die Erfurter Inschriften bis zum Jahre 1550, in: Mitteil. d. Ver. f. Gesch. u. Altertumskunde von Erfurt, Heft 36 (Erfurt 1915).
EQ = R. Eitner, Biogr.-bibliogr. Quellenlexikon d. Musiker u. Musikgelehrten ..., Leipzig 1900—1903.
FA = Förstemann, Album acad. Vitebergensis ..., Halis 1894.
G = W. Gurlitt, Joh. Walter und die Musik d. Reformationszeit, Sonderdruck aus dem Lutherjahrbuch 1933.
KBM = J. Köstlin, Die Baccalaurei u. Magistri d. Wittenberger philosoph. Fakultät, Halle 1887.
Keussen = H. Keussen, Die Matrikel d. Univ. Köln, Bonn 1892, 1919, 1931.
MfM = Monatshefte für Musikgeschichte.
Mayer = H. Mayer, Die Matrikel d. Univ. Freiburg i. Br. von 1460—1656, Freiburg i. Br. 1907, 1910.
SIMG = Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft.
W = Acten d. Erfurter Universität, hrsg. von J. C. Weissenborn, Bd. 1—3, Halle 1881, 1884, 1899 (= Gesch.-Quellen d. Prov. Sachsen, Bd. VIII 1—3).
WOB = Wittenberger Ordiniertenbuch 1537—1560, Leipzig 1894.
ZfMW = Zeitschrift für Musikwissenschaft.

„se audivisse aliquos distinctos libros totales mathematice et non solum plures parciales eiusdem et presertim, quod audiverint tractatum de spera mundi in isto vel alio studio privilegiato, quodque per unam quadragesimam duodecim vicibus disputaverint diebus feriatis“[1].

Die Statutenredaktion von 1443 enthält ebenfalls keine bestimmten Angaben über das Musikstudium.

In der am 19. Dezember 1452 für das „collegium sancti Dionysii“ von der Universität aufgestellten Ordnung dagegen heißt es ausdrücklich:

„... quod idem magister posterius leget ... Euclidem aut alium librum in arismetrica musica geometria vel astronomia pregnantem et artium facultati placentem pro gloria facultatis et etiam universitatis honore, ut ne solum singulares sed etiam generales clerici efficiantur“[2].

Die unter Ludwig V. vorgenommene Reformation der Statuten vom Jahre 1522 ist nicht erhalten, wohl aber sind uns zwei bemerkenswerte Vorschläge dazu überliefert. Jakob Sturm schreibt am 22. Juli 1522 aus Straßburg u. a.:

„Ante omnia maxime necessarium puto, ut et constituatur, qui in mathematicis erudiat; nam qui se septem artium magistros profitentur, vix tamen una aut altera instituti reliquorum omnino rudes et expertes sunt, digni, qui ab omnibus rideantur, artes nihilominus profitentes, quarum ne prima rudimenta gustarunt“[3].

Ganz ähnlich äußert sich im gleichen Jahre Jakob Spiegel:

„Oportet tamen adesse quadruvii cognicionem et numerorum, cum ridicula sit res, clarum dici quempiam et insignem titulo septem artium liberalium et hunc ipsum quadruvii principia non degustasse. Scio ego, quantum fame Viennensi studio pepererit duarum lecturarum in mathematica a Maximiliano institucio“[4].

Die Notwendigkeit, die mathematischen Disziplinen zu pflegen, kommt auch in dem Schreiben vom 10. November 1554 zum Ausdruck, in dem die Universität dem Kurfürsten über die Mängel ihrer Organisation berichtet. Es heißt in bezug auf das „collegium s. Dionysii“:

„Das auch die mathematische lection, on welche die philosophia onvolkomen und dern in facultate nit zu entperren, confirmirt und sampt der ethica und phisica (so alle billich publice sein solten) uf gewisse stundt verordnet, nicht allein fleissig gelesen, sondern auch die maß darin gehalten werdt, das sie in einer gewissen bestimpten zeit, wie in statutis facultatis artium begriffen, volendet wider angefangen und continuirt werden“[5].

In der unter Kurfürst Otto Heinrich vorgenommenen Reformation der Statuten (1558, Dezember 19) heißt es:

„... Die vierdt lection under den fünf gemeinen lectionen soll nachmittag von dreien uhren biss uff vier in der artisten schulen offentlich in mathematicis gehalten werden, und soll dieser lector die arithmetic, geometri und astronomi ein tag oder ein halb iar umb das ander lesen, nemlich zum ersten die arithmetic volgends sphaeram Procli oder Joannis de Sacro Busto, dess andern iars gleichermassen primum Euclidis oder elementale Joannis Vogellini und die theoricas planetarum, damit ein jeder, so ad magisterium complirt, innerhalb zweier iaren ieder der mathematik kunst ein stuck zu hören und zu erlernen habe, so diser professor sich die arbeit nit wolt dhauern lassen, möchte er auch obiter neben der arithmetic von der music, sovil derselben theorickh und die proportiones harmonicas belangt, etwas anzeigen“[6].

Die gleiche Bestimmung wird hinsichtlich der Musikvorlesung wörtlich wiederholt in der Statutenreformation des Kurfürsten Ludwig VI. vom 11. April 1580[7].

---

[1] Urkundenbuch der Univ. Heidelberg ... hrsg. von E. Winkelmann, 1886, S. 38.
[2] Urkundenbuch a. a. O. S. 168.
[3] Urkundenbuch a. a. O. S. 215.
[4] Urkundenbuch a. a. O. S. 218.
[5] Urkundenbuch a. a. O. S. 284.
[6] A. Thorbecke, Statuten und Reformationen der Univ. Heidelberg vom 16.—18. Jh., 1891, S. 99.
[7] Vgl. Thorbecke a. a. O. S. 199.

Eine wichtige Ergänzung finden die beiden zuletzt genannten Verordnungen noch in den Ausführungen „Von den privatis und extraordinariis lectionibus diser faculteten". Da heißt es 1558 — und inhaltlich weist die entsprechende Bestimmung von 1580 keine Abweichung auf —:

„Wo auch ein magister were, der neben den obgemelten lectionibus und exercitiis in diser facultet zu gelegenen und sunsten unverordneten stunden sich zu exerciren, auch umb rhum und gutten geschreis willen eins oder mehr bucher in den 7 freien Künsten und derselbe anhengigen scribenten offentlich und vergebenlich zu lesen und interpretirn begert, soll ihme sollchs nit abgeschlagen oder gewehret werden, sunsten soll ihme in privato oder seiner eigenen behausunge uff der audienten oder schuler wolgefallen umb ihre zimliche belohnung zu lesen und zu interpretiren unbenomen sein, soferr er solchs ohne sonderliche aemulation und zu andern stunden, dann dergleichen Bucher, kunst oder sprachen publice und ordinarie gelesen werden, zu thun furnimbt"[1].

In der Statutenreformation Johann Casimirs (1588 Dezember 2) wird in bezug auf die Musikvorlesungen nichts geändert[2].

II. Bibliothekskataloge

Der Katalog von 1396 verzeichnet[3]

1. die Bücher, die

„venerabilis dominus Conradus de Geylnhusen bone memorie († 13. IV. 1390), quondam prepositus Wormaciensis, reliquit vniuersitati Heidelbergensi",

darunter:

Item (50.) Ysidorus ethymologiarum
Item (66.) Hugo de numeris, ponderibus et mensuris
Item (177.) liber de proprietatibus rerum cum tabula et quibusdam dictionibus precedentibus continens 19 libros parciales. 2°fol. „deus autem", pemo „et chitare".

2. die Bücher

„quos emit vniuersitas ab executoribus testamenti quondam magistri Conradi de Wormacia († 23. III. 1392) felicis recordacionis",

darunter

Item (261.) musica Gwidonis. 2°fol. „seruite peregistis", pemo „differo vnam",

3. die Bücher

„quos legauit magister Gerhardus Emelissa",

darunter:

Item (346.) ars cantandi.

Der Accessionskatalog von 1396 bis 1432 verzeichnet folgende Werke:

Item (380.) musicam siue carmina beati Jeronimi[4]
Item (493.) scriptum super Macrobium de sompnio Cypionis
Item (497.) anticlaudianum
Item (576.) musicam[5]
Item (859.) Alanum in anteclaudiano, in papiro sine asseribus (Geschenk von Heinrich von Gouda, der am 21. XI. 1428 starb).

Ferner erwarb die Universität im Jahre 1456

Quintilian: Institutio oratoria[5].

Die Stiftsbibliothek zum heiligen Geist erhielt zwischen 1421 und 1438:

Augustinus de musica[6].

---

1 Thorbecke a. a. O. S. 112, 129, 203, 208. 2 Thorbecke a. a. O. S. 240, 242.
3 Vgl. G. Toepke, Die Matrikel der Univ. Heidelberg . . ., I (1884), S. 655ff.
4 Aus dem Nachlaß des Marsilius de Inghen († 20. VIII. 1396).
5 Vgl. Fr. Wilken, Gesch. d. Bildung, Beraubung u. Vernichtung d. a. Heidelberger Büchersammlungen, 1817, S. 82. 6 Vgl. Wilken a. a. O. S. 96, 99.

III. Urkundliche Belege zur Musikübung an der Universität

1. Musik bei Feierlichkeiten der Universität

Entgegen den ausführlicheren Bestimmungen manch anderer Universität bringen die Heidelberger Statuten keinerlei genauere Angaben über die musikalische Ausgestaltung z. B. ihrer Messen. In der Verordnung von 1386 bzw. 1390 werden lediglich die zu haltenden Messen, Vigilien und Vespern festgesetzt und die Studenten zur Teilnahme daran verpflichtet[1].

In der Stiftungsurkunde Ludwigs III. für die Stiftskapelle zum heiligen Geist vom 27. VII. 1413 heißt es ganz ähnlich;

„. . . Statuimus igitur et ordinamus: Quod dictum collegium devotem cottidie deo in spiritu humilitatis prestet obsequium omnes scil. horas canonicas una cum missa publica rite et laudabiliter perficiendo et cantando iuxta ritum modum et obseruantiam laudabilem maioris scil. ecclesiae Wormatiensis cui se teneantur in officio divino possetenus conformare. Volumusque quod dicti vicarii sint astricti singulis diebus interesse choro pro huiusmodi divino officio peragendo et pro singulis horis ut per eorum presentiam et frequentationem continuam divinus cultus conservetur nisi legitimum impedimentum seu causa rationabilis et licentia Decani aliquem vicarium excusaret"[2].

Über den feierlichen Empfang König Sigismunds im Jahre 1414 heißt es:

„Ao.dni 1414° in profesto natiuitatis beate Marie virginis in meridie vel quasi dominus Sigismundus, Romanorum rex semper augustus et Vngarie . . . rex, per modum infrascriptum receptus est a clero vniuersitate et populo . . . Sub porta dato osculo regi cum cruce de equo descendenti cantores ceperunt alta voce ‚Advenisti desiderabilis' etc., quo finito inceperunt responsum ‚Justum deduxit dominus per vias rectas' continuando usque ad ecclesiam s. Spiritus . . ."[3]

Ähnliche Nachrichten sind mir dann erst wieder aus späterer Zeit bekannt, so die Feierlichkeiten anläßlich der Vermählung Friedrichs V. mit Elisabeth Stuart (4.—8. Juni 1613), an denen sich die Universität ebenfalls mit musikalischen Darbietungen beteiligte[4], und entsprechende Veranstaltungen im 18. Jahrhundert[5].

2. Allgemeine Bestimmungen über das Musizieren

In den Statuten von 1442 (Juni 23 — Juli 2) heißt es:

„Item de choreis circa carnisprivium vel alio tempore anni per studentes in publico non faciendis . . . rector pro tempore semper sub gravibus penis providere debebit et posse habebit"[6].

In den Statuten vom 5. Januar 1454 wird diese Vorschrift wiederholt[7].

1456 Juni 27 interpretiert der Rektor Radulphus de Zelandia bei seiner Vorlesung der Statuten diesen Absatz folgendermaßen:

„Ab hoc statuto nequaquam excipiuntur hii, si qui sunt ut dicitur studentes et nostre incorporati universitati, qui de nocte aut potius circa aut ultra medium quandoque noctis hovisare dicuntur aliis masculini ac verius feminei sexus hominibus cum lutinis aliisve organis et musicis instrumentis"[8].

1515 Jan. 15 verbietet der Rektor während des Karnevals Reigen anzuführen oder solchen im theater „vulgo dantzhaus" oder sonst beizuwohnen[9], so wie schon

---

[1] Urkundenbuch a. a. O. S. 13/14; vgl. auch ebd. S. 149, 158, 159.

[2] Vgl. N. Thoemes, Das Stift der hzgl. Kapelle . . ., 1886, S. 16.

[3] Toepke, Matrikel I 646.

[4] Vgl. Stein, Gesch. des Musikwesens in Heidelberg . . ., S. 67.

[5] Vgl. Urkundenbuch a. a. O. II, S. 263, 298, 308.

[6] Urkundenbuch a. a. O. S. 145. [7] Ebd. S. 171. [8] Ebd. S. 174. [9] Ebd. II, S. 71.

1436 Aug. 12 verboten worden war, nach Handschuchsheim zum öffentlichen Tanz („vadat corisando in publico") zu gehen[1].

IV. Die Hofkantorei

Zur Heidelberger Hofkantorei, die mit der Universität insofern in engerer Verbindung stand, als viele ihrer Mitglieder der Universität inkorporiert waren bzw. manche Sänger aus der Studentenschaft rekrutiert wurden, sowie zu den Statuten dieses Institutes vgl. Fr. Stein: Gesch. des Musikwesens in Heidelberg . . ., 1921, S. 4, 5, 6, 7, 8, 10, 51.

Außerdem ist in diesem Zusammenhang die wichtige Urkunde zu beachten, laut der die Artistenfakultät am 13. September 1479 das im Namen des Kurfürsten eingebrachte Gesuch der Herzogin (Mechtild) von Österreich abschlägt, daß den kurfürstlichen Kantoren gestattet werde, die zur Erlangung eines Grades nötigen „lectiones formales" nicht im öffentlichen Lectorium, sondern in ihren eigenen Häusern oder bei einem Magister der Fakultät zu hören. Das sei auch früher Herzögen, Fürsten und Grafen, auch Klosterkonventen, sogar den Söhnen des Kurfürsten Friedrich verweigert worden[2].

V. Lehrer und Studenten an der Universität Heidelberg

Adam

1572 Okt. 17 immatr.: *Adamus Orgelmacher Heydelbergenis, alumnus domus sapientiae* (Toepke II 63).

Adelmann von Adelmannsfelden, Bernhard

1457 Juni 30 immatr.: *Bernhardus Adelman, canonicus ecclesie Eystetensis* (Toepke I 338). Geboren um 1457 zu Neubronn oder Schechingen. 1476 in Basel, 1484 in Italien (wahrscheinlich Ferrara), 1486 in Eichstett, 1515 Kantor in Eichstett. Weitere biograph. Nachrichten und zu seiner Bedeutung s. Fr. X. Thurrihofer, B. Adelmann . . ., Freiburg i. Br. 1901.

Beabronner, Nicolaus

S 1406 immatr.: *Dom. Nycolaus Beabronner der Monaco, vicar. eccles. Spirensis, cantor domini regis. Nihil propter reuerentiam* (Toepke I 101).

Benthein, Theoderich

1401 Mai oder Juni immatr.: *Magister (art. Colon.) Theodericus Benthem (prebend. Traiect.) s^t^* (Toepke I 79). 1401 Juni 14 recipiert von der Artistenfak. (ebd.). 1404 oder 1403 *in profesto b. Marci evang. bacc. iur.* (Toepke II 501). *Kantor* an S. Peter in Sittard. Vgl. Näheres unter Köln.

Bockensdorff, Caspar

S 1416 immatr.: *Caspar Bockensdorff de Arnshayn organista dioc. Mysenensis. Propinatum fuit sibi propter commune seruicium* (Toepke I 130).

Bollyn, Ludwig

1424 Sept. 21 immatr.: *Ludowicus Bollyn cler. Constanc. dyoc. cantor ibidem. dedit* (Toepke I 163).

X Botzheim, Johann von

1496 Okt. 23 immatr.: *Johannes Botzheym de Saszbach dyoc. Argentinensis* (Toepke I 422). Botzheim war um 1480 geboren, besuchte zunächst die Schule in Straßburg und studierte dann in Heidelberg sowie ab 1500 in Bologna. Ende 1504 oder Anfang 1505 ist er wieder in Deutschland, erst in Straßburg und von 1512 bis zu seinem Tode in Konstanz, wo er Domherr war. Er war nahe befreundet mit Luscinius und mit Erasmus. Sein reicher Briefwechsel mit allen Humanisten und seine umfassende Bildung lassen ihn als den bedeutendsten Vertreter des Konstanzer

---

1 Ebd. II, S. 33. 2 Acta fac. art. 97^v^. Vgl. Urkundenbuch a. a. O. II, 53.

Humanistenkreises erscheinen. Ein Zeitgenosse sagt von ihm: „(Er) *war ain doctor der rechten und het lange zeit in Italia studirt, war auch ain holtseligs, höfliches mändle, ein vorder gueter musicus*“ (Barack, Zimmersche Chronik [2] 1881, III 128). Vgl. Zs. f. Gesch. des Oberrheins NF VIII, 5.

Bracht, Peter, Martin

1592 Nov. 14 immatr.: *Petrus Martinus Bracht inscriptionem factam ao. 88 23. Septembris sub rectore dno doctore Georgio Sohn renouauit 14. Nouembris. — Ex senatus consulto certas ob causas fuit ad praetorem ablegatus, sine infamia tamen.* Dazu die Anmerkung: *4. Sept. 1594 quoniam hic Petrus Bracht (instrumentist) contra leges obrepserit in album studiosorum, cum tamen nunquam fuerit studiosus etc.* (Toepke II 164). Im Einwohnerverzeichnis der Stadt Heidelberg vom Jahre 1588 war verzeichnet: *Peter Bracht, Organist von Antorff, „jetzo abwesend“* (Fr. Stein, a. a. O. S. 64).

Brant, Jodocus

1529 Juni 11 immatr.: *Jodocus Branth ex Walthershoffen nobili prosapia* (Toepke I 547). War zusammen mit Georg Forster Mitglied der Kantorei. Zu ihm und seinen Kompositonen vgl. Stein, a. a. O. S. 38/39, EQ II 174 und Riemann, Lexikon S. 222.

Brede, Wilhelm von

1403 Apr. 2 *Mag. art. Wilh. de Breda ddt.* $2^1/_2$ *fl.* — 1427 begegnet er in Bologna (*procuratores ad officium seu dignitatem cantarie nostre ecclesie magistrum Wylhelmum de Brede perpetue assumpserunt*). 1434 Mai 14: *mag. Wilh. de Brede in sinodo Basil. causar. proconsulum, consulum, magistratus, civium, incolarum et inhabitatorum Mogunt. sindicus et procurator* (vgl. Knod, Deutsche Studenten . . ., S. 703). Wahrscheinlich ist er identisch mit dem 1408 in Köln Immatrikulierten Wilh. de Brede Leod. d. theol. (Ebd.), der ein bedeutendes Mitglied der Kölner Juristenfakultät war und 1477 starb. Er ist zu unterscheiden von einem S 1410 in Erfurt und 1416 Nov. 27 in Köln eingeschriebenen Wilh. de Brede.

Chytraeus, David

1547 Jan. 29 immatr.: *Dauid Chytreus Mensiensis, art. magister Tubingensis, dioc. Spir. 29 Januarij* (Toepke I 597). Zu ihm vgl. meine Angaben bei den Universitäten Greifswald, Rostock, Tübingen und vor allem Wittenberg.

Conrad von Fulda

W 1389 immatr.: *Dom. Conradus de Fulda cantor s. Seueri Erford., dt.* (Toepke I 45). 1386 in Prag, 1392 in Erfurt immatrikuliert. Vgl. AfM I 276.

Conrad von Zabern

1426 Febr. 4 (?) immatr.: *Conrardus Zabern cler. dioc. Spir. dt. — Bacc. art.* wurde er am 24. I. 1428 (Toepke I 169) und *lic. in art.* am 28. III. 1430 (Toepke II 378, wo es heißt: „*lic. in art.: Conradus de Zabernia d. II fl. c. medio. Determ. sub M. Joh. de Landoya 28 Marcij* (1430). Da der uns bekannte Musiktheoretiker Conrad von Zabern in Heidelberg im Jahre 1430 über Musik gelesen haben soll, ist er sehr wahrscheinlich mit dem 1426 immatrikulierten C. v. Z., der 1430 die Lizenz erlangt, identisch. Unter den Theologieprofessoren führt Stocker (Die theol. Fak. a. d. Großhzgl. bad. Univ. Heidelberg . . ., Heilbronn 1886, S. 20) beim Jahre 1474 auf: „Jakob Conrad von Zabern, Universitätsprediger, der auch über Musik schrieb.“ Ich halte ihn ferner auch identisch mit dem 1472 in Ingolstadt immatrikulierten Magister Conrad von Zabern. In dem Bibliothekskatalog des Mainzer Jakobsklosters, den Wolfgang Trefler 1515 abschloß, heißt es: „*Conradus de Zabernia, Teutonicus natione, musices peritissimus, in divinis scripturis studiosus ac non vulgariter exercitatus, humanitatis studiis deditissimus, homeliarum quoque declamator multum devotus ac persuasinus. Claruit sub Sixto 4⁰ pontifice maximo, anno dni MCCCCLXX. Qui quum die quadum invitatus fuisset a Hermanno nostri cenobii abbate colloquia fratrum expetens, ut convenirent, petivit. Quibus aggregatis haud indoctam de musica, de modo cantandi, de quoque monocordi usu ac utilitate orationem habuit. Eiusdem monocordi quidem enim exemplar reale fratribus coram ostentabat et, quomodo eo utendum esset, per cordas singulas ascendendo et descendendo humilime ac veluti ex ipsis, ut ita dixerim, monstrabat. Scripsit nonnullos conducibiles tractatus atque libellos, quibus posteris nominis sui memoriam commendavit.*

De monocordo (*Cum ut quidam sapiens*)

De modo bene cantandi (*In favore totius cleri*).“

(Vgl. Beih. z. Centralbl. f. Bibliothekswesen 43, Leipzig 1913, S. 79/80). Der zweite Traktat „De modo bene cantandi“ ist handschriftlich überliefert in Erlangen, UB Ms. 565. Er wurde 1503 von Florentius Diel (s. d.) als Druck veröffentlicht unter dem Titel „Ars bene cantandi“ (Ex.: Stadtbibl. Mainz, Ink. a. 24). Das Incipit lautet bei beiden Vorlagen „causa quare sequens“. das Explicit „. . . gaudebunt in futurum. Amen“. Der erste Traktat „De monocordo“ ist zweifellos identisch mit dem in Paris, Bibl. nat. ms. 16664 fol. 15/36 anonym überlieferten Traktat

Incipit opusculum valde singulare et rarum noviter cum magna diligentia collectum tractans de octo notadi/gnis (!) *usibus sive utilitatibus instrumenti musici dicti/monocordum quod per quemdam communis utilitatis ecclesiasti/ce zelatorem fideliter est renovatum et ad pristinum usum jam/aliqualiter perductum et in dies adhuc amplius perducendum/. — Cum ut quidam sapiens ait, non minus/ dedecus sit in Dei ecclesia cantum ignorare / quam litteras magni damni hoc michi visum / . . .*". Die erste Vorlage ist ein 12 Seiten umfassender Druck s. l. n. d. in gotischen Typen, die zweite, fol. 27 beginnende, Vorlage offenbar ein Mscr., das gleich mit den Worten beginnt „Cum ut quidam sapiens ait" (vgl. L'année musicale 1913, S. 238/39).

Costa, Faustinus

1619 Junij 28 immatr.: *Faustinus Costa, Mutinensis Italus, gratis* (Toepke II 295). *Die 16. Junij 1619 in senatu proposuit magnificus rector, Faustinum à Costa Italum, qui Italiae fuit monachus ibique docuit philosophiam, cum testimonio ministerij Genevensis huc venisse et petijsse à senatu ecclesiastico functionem ecclesiasticam; se à cancellario (principis) vocatum et rogatum, ut academia aliquid ei largiretur, cum cuperet profiteri linguam Italicam; rescriptum etiam ex cancellaria sibi missum, in quo significatur, illustrissimum principem dicto Italo ad annum unum 25 fl. daturum et sperare, academiam eidem aliquid praestiturum; ipsum Italum etiam supplicationem exhibuisse, in qua petit, ut sibi concedatur facultas docendi theologiam, philosophiam, musicam et linguas; . . .*" (Ebd. Anm. 8.)

Diel, Florentius

1473 Okt. 3 immatr.: *Florentius Dül de Spira eiusd. dyoc.* (Toepke I 341). 1475 8/7 *bacc. art. v. mod.* (Ebd.). Herausgeber „Ars bene cantandi" des Conr. v. Zabern. Dazu und zu seinem Leben s. unter Mainz.

Echter, Wolfgang

1535 Jan. 9 immatr.: *Wolfgangus Echter natione Ratisponensis cantor principis* (Toepke I 559).

Ernfert, Leonhard

S 1416 immatr.: *Leonhardus Ernfert Herbipol. dyoc., choralis, p.* (Toepke I 131). Er wurde zusammen mit den „chorales" Wigel, Sydenstricker und Richardi in die Matrikel eingetragen.

Flerszheim, Philippus de

1495 Okt. 18 immatr.: *Philippus de Flerschheynn, officialis modo in Lutern*; dazu später hinzugefügt: *Episcopus Spirensis electus anno 1529* (Toepke I 417). 1504 Juni 22 zum Rektor gewählt (Ebd. I 453). 1505 Mai 6 bacc. iur.: *dom. Philippus de Flerszheim, canonicus eccl. maioris Spirensis, in utroque iure* (Ebd. II 521). 1507, 14ª kal. Septembres . . . *dom. Philippus de Flerszheym in vtroque . . . iure licenciam recepit* (Ebd. II 535). Anno 1517 die vero 17ª mensis Febr. . . . *ingenuus et venerabilis vir ac dom. Philippus de Flerszheim, cathedralis eccl. Spirensis can. et cantor, . . . utr. iur. licentiatus prom. est in doctorem* (Ebd. II 536).

Forster, Georg

studierte nach seiner Ingolstädter Schulzeit in Heidelberg, u. a. bei Seb. Münster und Grynaeus. Der Zeitpunkt seiner Immatrikulation konnte leider immer noch nicht festgestellt werden. Studium der Musik in der Hofkantorei und der Medizin an der Universität. 1531 begegnet er als doctor medicinae an der Univ. Ingolstadt (s. d.), und 1534 in Wittenberg (s. d.). Er starb am 12. Nov. 1568 in Nürnberg, wo er von 1544 an ansässig war. Vgl. D. Mettenleiter, Musikgeschichte d. Oberpfalz, 1867, S. 51ff., R. Eitner in MfM I (1869) und Stein, a. a. O. S. 35ff.

Frecht, Martin

1513 Jan. 22 immatr.: *Martinus Frecht Vlmensis 22. die January, dioc. Constanciensis* (Toepke I 494). 1515 Mai 26 wird er *bacc. art. viae ant.* (Ebd.). 1517 (zw. Juli und Okt.) *mag. art.*: *Martinus Frech Vlmensis* (Ebd. II 437). 1522 wird er als „*s. script. bacc.*" bezeichnet, 1524 ist er Dekan (Ebd. II 441, 442). 1525 Jan. 3 wird *magister art. M. Frecht* erwähnt, *qui tum a consilijs erat vniversitatis* (Ebd. S. 537 Anm. 3). 1530 Dez. 20 war zum Rektor erwählt: *Mart. Frecht de Vlma, artium magister et theol. licentiatus* (Ebd. S. 547). Er führte das Rektorat bis 1531 Aug. 30, *quum quidem patrie parentumque precibus, quibus Vlmam vocabatur, non posset non acquiescere* (Ebd. S. 549 Anm. 11). Zu seiner Bedeutung für das südwestdeutsche Musikleben vgl. etwa die folgenden Briefe aus dem Briefwechsel der Brüder Blaurer (ed. Tr. Schiess, Bd. 1—3, Freiburg i. Br. 1908ff.); 1532 Nov. 6 schreibt er aus Ulm an Ambrosius Blaurer: „. . . Die oft gewünschten Lieder konnte ich bisher nicht senden, weil sie in der Musikkanzlei verloren gegangen sind; wenn ich sie von Heidelberg oder in der Kanzlei wieder erhalten kann, werde ich sie senden und auch sonst mit Psalmen und anderen Gesängen, wenn Du daran Freude hast, Dich gern ergötzen" (ed. Schiess I 307). 1533 Febr. 20 schreibt er aus Ulm an denselben: „. . . Jam, mi Blaurere, pro Lydiis modis a te optatis quos ego Phrygios mittam, non adeo in promptu habeo nisi psalmos

aliquot pro pueris schole Latine concinnatos, quos, ut vocant, ad socios vel equales canere solent. Der Schulmeister hat die Abschrift nicht besorgt, wie ich ihn geheissen; doch will ich sie mit dem nächsten Boten schicken" (Ebd. I 323). 1553 März 7 schrieb er aus Ulm an denselben: „... Ich will versuchen mit einem Geburtstagsgedicht Dir zu entsprechen, vielleicht mit etwas aus der Schrift, was Benedikt Ducis mit seiner Kunst schmücken mag" (Ebd. I 549). 1542 Mai 30 schreibt er wiederum aus Ulm an denselben: „... Unserem Sixt Dietrich wünsche ich Gesundheit. Unser Benedikt (Ducis) sendet Dich zu Dir (d. h. eine Kompositon des von Blaurer verfaßten Klageliedes); es war kein Grund, Dich so zu weigern; Du bist nicht ἄμουσος und wenn auch, so lehrt Liebe, wie Du weißt, Musik. Benedikt bittet um Dein Wohlwollen. Ich fürchte, einen Fehler damit begangen zu haben, daß ich das Grablied in Augsburg drucken ließ. Es war der Muse Benedikts würdig; ich sende sie Dir. Dein Lied pflege ich die Legende der heil. Margarete zu nennen. Ich habe es Ulrich Varnbüler, der in Ueberkingen badet, gesandt, und seine Schwiegertochter hat es dort mit großem Beifall gesungen. Jetzt kommen die Varnbüler in Lindau zusammen. Hätte nur Ulrich Varnbüler, der die Musik liebt, auch diese Weise" (Ebd. II 946). 1542 Juli 12 folgt ein neuer Brief aus Ulm: „Mit Dank sende ich Sixt (Dietrichs) schöne Weisen zurück. Benedikt (Ducis) bittet nur, seine Liebe zu erwidern; vielleicht besucht er gegen Herbst seine Heimat bei Konstanz. Teile mit, worin er Dir sonst gefällig sein kann. Grüße von ihm und mir Sixt, Zwick etc." (Ebd. II 953.) 1542 Sept. 22 schreibt er aus Ulm an A. Blaurer: „... Grüße auch Jung und Sixt Dietrich; unser Benedikt möchte zu Euch kommen." (Ebd. II 967.) 1543 Juli 6 schreibt er: „Sixts Werk sende ich zurück und würde es gern mit Benedikts Grablied auf Bernhard Besserer vergelten, das ich Euch gleich nach dem Druck senden will. Ihr habt nur vier Stimmen geschickt, doch konnte ich mir den Baß verschaffen." (Ebd. II 1021.) 1543 Sept. 23 schreibt er aus Ulm an A. Blaurer: „Ich wollte Dir das von Benedikt komponierte Grablied auf Bernhard Besserer schicken, doch was soll Musik in dem allgemeinen Jammer?" (Ebd. II 1034.) 1543 Dez. 4 heißt es an denselben: „Grüße Sixt Dietrich; eine neue Komposition Benedikts habe ich gerade nicht zur Hand. Den Unseren fehlt das Verständnis für Musik. ‚Geld ist das erste', singen sie." (Ebd. II 1048.) 1544 Mai 31 heißt es wiederum: „Kürzlich habe ich durch einen in Basel Studierenden ein Lied Eures Sixt samt einem Liedchen unseres Benedikt gesandt ..." (Ebd. II 1094.) 1544 Sept. 8 läßt er „Jung und Sixt grüßen" (Ebd. II 1117). 1544 Okt. 30 heißt es wieder: „grüße ... besonders Sixt. Benedikt ist nicht recht gesund" (Ebd. II 1139). 1545 Jan. 10 heißt es schließlich: „In meinen letzten Briefen an Dich und Jung habe ich auch die Sache Benedikts Ducis berührt, dessen arme Witwe mit vier Waisen mich gebeten hat, einen freigebigen Käufer für seine Musik zu suchen; doch wo finden? Die Unseren haben dafür keinen Sinn. Herzog Ulrich könnte sie kaufen, wenn er wollte, oder Pfalzgraf Ottheinrich. Grüße Sixt ..." (Ebd. II 1160.) Und zuletzt 1545 März 5: „... Grüße Jung und Sixt; ich bedaure, daß ihre Musen schweigen." (Ebd. II 1169.)

Gass, Michael

1517 6 kal. Nov. immatr.: *Michael Gass Heidelbergensis dioc. Wormac.* (Toepke I 511). Altist der Hofkapelle, der er wahrscheinlich schon als Diskantist angehört hatte. Über ihn und sein überliefertes „Directorium" s. Fr. Stein, a. a. O. S. 42ff.

Gresemund, Theodericus

1498 IV kal. Junij immatr.: *Theodericus Gresmondus Spirensis, legum Doctor* (Toepke I 433). In seinen „Lucubratiunculae bonarum septem artium" von 1494 (Hain 8047) ein Abschnitt „De musica", den P. Wagner neu herausgab (ZMW III 21ff.). — Dieser bekannte Humanist, der 1475 oder 1477 zu Speyer als Sohn des Mainzer Leibarztes der Kurfürsten Adolf II. und Bertold, Dietrich Gr. d. Ä., und der Barbara Imolaria geboren wird, erhielt zunächst Privatunterricht durch seinen Vater, studierte dann in Mainz und ging dann zu weiteren Studien, entgegen seinem ursprünglichen Plan ins Kloster einzutreten, auf Anraten des Tritemius nach Italien. Er begegnet 1495 in Padua, 1497 in Bologna, 1498 in Ferrara (als I.U.Doctor), anschließend in Rom und kehrte dann über Straßburg nach Mainz zurück. 1501 Juli 31 treffen wir ihn wieder in Siena, 1502 in Speyer und ab 1506 Jan. 3 als Generalvikar des Erzbischofs Jakob von Mainz. 1508 ist er Protonotarius, 1509 diffinitor cleri minoris S. Stephani Moguntinensis, ab 1510 Scholasticus dieser Kirche. 1512 stirbt er in Mainz. Wahrscheinlich wirkte er auch als Lehrer an der Mainzer Universität. Vgl. Knod, Deutsche Scholaren ..., S. 167/68, wo auch die wichtigste Literatur angegeben ist.

Grünninger, Erasmus

1582 Maij 14 immatr.: *Erasmus Gruninger, Winendensis Wirtembergicus.* 1583 Nov. 11 *bacc. art.*: *Grieninger Winnendensis* (Toepke II 100). 1584 Maij 16 läßt er sich in Tübingen in die Matrikel eintragen. Von Jan. 1591 an begegnet er dort als musicus (s. d. und Württemberg. Vjh., NF. XXI 118).

Huyo, Goswinus de

1551 die Julij 11 immatr.: *Goswinus de Huyo, sacellanus s. Petri Leodiensis, musicus* (Toepke I 611).

Johann

W 1389 immatr.: *Johannes* Organista *de Wormacia presbyter, dt.* (Toepke I 41).

Johann von Soest

1476 Nov. 30 immatr.: *Johannes de Susato Colon. dioc.* (Toepke I 352). Der bekannte Heidelberger Sängermeister, Theoretiker und Lehrer von Seb. Virdung. Seine Selbstbiographie ist abgedruckt im Arch. f. ältere dt. Literatur und Gesch. 1811, S. 84ff. und im Auszug bei Fr. Stein, a. a. O. S. 11ff. Vgl. auch H. J. Moser, Musiklexikon S. 835.

Keef (oder Kleff), Samuel

1665 Dez. 20 immatr.: *Samuel Keeff,* musicus, *gratis* (Toepke II 354).

Kleber, Leonhard

1512 vltimo Octobris immatr.: *Leonhardus Kleber de Geppingen Constanc. dio.* (Toepke I 488). Organist in Horb, Eßlingen und Pforzheim, wo er 1556 starb. Vgl. Riemann, Lexikon S. 904.

Kluesbeck, Johann

1535 Jan. 9 immatr.: *Joannes Kluesbeck natione Ratisponensis eiusd. dioc.* cantor principis (Toepke I 559).

Kuperus, Joannes

1594 Febr. 12 immatr.: *Joannes Kiperus, Belga Montanus, gratis* (Toepke II 171). In der Anmerkung heißt es: *al. Kupperus, Kopperus,* cantor *eccl. Gallicae* in Heidelberg, noch im Juli 1597.

Laurentius, Antonius

1588 April 17 wird vom Senat ein *Antonius Laurentius Tornacensis, s. theologiae candidatus, Schönauiensis scholae olim moderator, uxoratus etc.*, der sich als Lehrer der französischen Sprache und der Musik in Heidelberg niederlassen wollte, *ad tempus* aufgenommen (Toepke II 138, Anm. 2).

Lemlin, Lorenz

1512 Apr. 7 immatr.: *Laurentius Lemlyn de Eystat diocesis Eustatensis* (Toepke I 490). 1514 Nov. 13 wird er *bacc. art. viae ant.* (Ebd. I 490, Anm. 9). Sänger, später Kapellmeister der Hofkapelle. Zu ihm vgl. EQ VI 129, Riemann, Lexikon S. 1022 und Stein, a. a. O. S. 34ff.

Linck, Philipp

1512 die mauricij: *dom. Philippus Linck,* cantor *eccl. s. Ciriaci Newhusensis, in vtroque iure gradum bacc. recepit* (Toepke II 522).

Löwenstein, Johannes

1502 Febr. 12 immatr.: *Johannes Lowenstein de Heidelberga Wormac. dioc.* (Toepke I 443). 1499 begegnet er als *can. eccl. Spir.*, 1504 ist er in Bologna, 1511 in Siena, 1526 Generalvikar, 1532 *coadjutor cantoriae eccl. Spirensis.* Er starb 1537. Vgl. Knod, Deutsche Scholaren ..., S. 316.

Megel, Daniel

1497 Juli 10 immatr.: *Daniel Megel de Oppenheim Moguntinensis* (Toepke I 425). Komponist. Zu ihm vgl. Ambros, Gesch. d. Musik (2. A.) IV 215, Prüfer, Untersuchungen über d. außerkirchl. Kunstgesang i. d. evang. Schulen d. 16. Jhs., Leipzig 1890, und Stein, a. a. O. S. 9, Anm. 1.

Melanchthon, Philipp

1509 Okt. 14 immatr.: *Philippus Swartzerd de Brethenn Spir. dyoc.* (Toepke I 472). 1511 Juni 10 *bacc. art. viae ant.* (Ebd., Anm. 8). Weiteres s. unter Wittenberg.

Miltenberga, Adam de

W 1413 immatr.: *Adam de Miltenberga, vicarius Mosebecensis Herbipol. dioc. Propinatum est, quia communis famulus collegij s. Spiritus siue* cantor (Toepke I 122).

Nachtgall, Ottmar

1494 15 kal. Aug. immatr.: *Ottmarus Nachtgall de Argentina eiusdem dioc.*, 1496 Juli 12 *bacc. art. viae ant.* (Toepke I 411 u. Anm. 2).

Othmarus, Caspar

1532 Martij 19 immatr.: *Caspar Othmarus Ambergensis dioc. Ratisponensis.* 1534 Juni 9 *bacc. art.*, dabei die Anmerkung: *Insignis musicus obijt 52* (Toepke I 554 u. Anm. 4). W 1535 heißt es: *Gasparus Othmarus, qui iam ad aliquot annos fuit a musicis illustrissimi principis nostri . . ., lic. in Art.*: Gasparus Othmarus Ambergensis realista d (Toepke II 450/51). Vgl. auch Fr. Stein, a. a. O. S. 39.

Pellikan, Conrad

1491 Ostern (?) immatr.: *Conradus Pellicanus Rubiacensis Basiliensis dioc.* (Toepke I 398). Er hörte die Vorlesungen f. d. Bacc., wurde 1492 zurückgeschickt, 1493 ass. in ord. Min., 1496 in Tübingen (s. d.), reiste 1500 mit seinem Lehrer P. Scriptoris nach Ulm („ubi audieram esse sacerdotem virum bonum, nomine Joannes Beham cantorem, qui a Judaeis Ulmensibus, antequam expellerentur, didicerat hebraea . . ."), 1502 „ordinatus lector theologiae pro fratribus studiosis in conuentu Basiliensi, quo perveni in fine Augusti" — er trug ihnen 1502 und 1508 u. a. „Margaritam Philosophicam" vor —, 1526 Febr. 26 ging er nach Zürich, um Hebräisch zu lehren, wo er 1556 Apr. 6 starb. Vgl. das Chronicon des Conrad Pellikan, hrsg. von B. Riggenbach, Basel 1877.

Petrus

S 1454 immatr.: *Petrus Organista de Oppenheym, cler. Mogunt.* (Toepke I 278).

Pichselius, Sebastian

1580 Maij 31 immatr.: *M. Sebastianus Pichselius* (Toepke II 91). 1580 Dez. 20 bis 1581 Febr. 14 ist er Dekan (Ebd. II 466). Verfasser eines *Carmen de musica* und Komponist. Vgl. EQ VII 441.

Poemer, Hector

1511 Juni 6 immatr.: *Hector Bemer Nornbergensis Bambergensis* (Toepke I 481). 1512 Juli *bacc. art. viae mod.* (Ebd. Anm. 1) und 1514 März 1 mag. art (Ebd. II 435). Näheres zu diesem Musiker s. unter Wittenberg!

Raselius, Andreas

1581 Nov. 23 immatr.: *Andreas Raselius Ambergensis* (Toepke II 98). 1582 Juni 11 *bacc. art.* (Ebd. II 98, Anm. 7). 1584 Febr. 18 *mag. art.* (Ebd. II 467). Zu ihm vgl. J. Auer in Beil. zu MfM 1892, D. Mettenleiter, Musikgesch. d. Stadt Regensburg, 1866, S. 28/34 und Musikgesch. d. Oberpfalz, Amberg 1867, S. 57/60, Stein, a. a. O. S. 60ff., Riemann, Musiklexikon S. 1468, L. Roselius, A. Raselius als Motettenkomponist, Diss., Berlin 1924.

Reidanus, Bernhard

1597 Julij 1 immatr.: *Bernhardus Reidanus, Coloniensis, musicus, caesus, eruditus, consensu senatus* (Toepke II 189).

Reynerus

S 1388 immatr.: *Reynerus de Leodio altarista in Tongheren Leodiens. dioc.* (Toepke I 28).

Richardi, Johannes

S 1416 immatr.: *Johannes Richardi de Amelbach dyoc. Herbipol. choralis, p.*, eingetragen zusammen mit drei anderen chorales namens Wigel, Sydenstricker und Ernfert (Toepke I 131).

Schenk, Albert

1547 May 6 immatr.: *Albertus baro de Limperck. Dedit fidem iuramenti. Erat is minor natu. Hic Albertus redijt octaua Nouembris Anni 48* (Toepke I 598). Geboren 1535 Sept. 3, 1544 Nov. 7 in Tübingen eingeschrieben, 1544 *can. eccl. Bamberg. et cantor*, 1550 in Paris, 1554 in Dôle, im gleichen Jahr in Bologna und Padua, 1556 wieder in Bologna, 1559 Dez. 21 empfängt er die niederen Weihen, 1560 *can. capitul. eccl. Herbipol.*, 1562 dort *cantor*, 1565 *prepositus eccl. S. Burckhardi*, gestorben 1576 Dez. 20, Epitaph in Würzburg (vgl. Knod, Deutsche Scholaren . . ., S. 305).

Schlick d. J., Arnold

1511 Dez. 9 immatr.: *Arnoldus Schlick Heydelbergensis* (Toepke I 483). Vgl. Fr. Stein, a. a. O. S. 33.

Soetern, Philipp Christoph von

1546 Sept. 3 immatr.: *Philippus Cristofferus a Soether, canonicus cathedralis ecclesie Treuerensis et collegiate ecclesie in Sunszen dioc. Spir., 3 Septembris et eo die cepit complere biennium pro ambabus ecclesiis* (Toepke I 595). Er begegnet an der Universität bis 1550 Okt. 5 (Ebd. I 598, 609). 1558 Okt. 23 ist er in Padua und wird bezeichnet als *cathedralis eccl. Spirensis cantor.* 1559 in Bologna, 1592 Juni 14 starb er (vgl. Knod, Deutsche Scholaren . . ., S. 536/37).

Spigel, Wedekind

W 1401 immatr.: *Wedekindus Spigel cantor et can. ecclesie Padeburnensis* (Toepke I 86).

Spreng, Johann

1561 Nov. 5 immatr.: *Joannes Spreng, Augustanus, artium mag. et paedagogus academiae* (Toepke II 26). Sein Leben und seine Bedeutung für die Musikgeschichte s. unter Wittenberg, wo er ebenfalls studiert hat.

Stürtzel, Konrad

1453 Dez. 20 immatr.: *Conradus Stirtzel de Kitzingen Herbipol. dioc.* (Toepke I 276). 1456 Jan. 15 *bacc. art. viae modernae* (Ebd. Anm. 2). Es ist der bekannte Freiburger Musiklehrer. Näheres s. unter Freiburg i. Br.

Susato (Soest), Johann s. unter Johann von Soest

Sydenstricker, Johannes

S 1416 immatr.: *Joh. Sydenstricker Wormac. dyoc., choralis, p.* zusammen eingetragen mit Joh. Richardi (Toepke I 131).

Thomas

1500, 5 Kal. Septembris immatr.: *Thomas Organista cler. de Hallis Herbipol. dioc.* (Toepke I 438).

Tollner (Tollrer), Jakob

W 1453 immatr.: *Jacobus (Tollrer de) Ruremundis Leodiens. dioc.* (Toepke I 276). 1455 Mai 23 *bacc. art. viae antiquae* (Ebd. Anm. 6). A° 1461 28° Julij ... *Jacob Tollner de Ruremunda, cantor et can. eccl. s. Pauli Leodiensis ... promotus est ad. grad. bacc. in iure canonico* (Toepke II 516).

Vehe, Michael

1506 Juli 29 immatr.: *Michel Ve de Biberach, professus conventus Wympinensis ord. pred.* (Toepke I 460). 1513 Jan. 18 zum Dr. theol. promoviert (Ebd. II 599). 1515 Regens der Heidelberger Ordensschule, seit den 1520er Jahren im Dienste des Mainzer Erzbischofes Albr. von Brandenburg (vgl. N. Paulus, Die dt. Dominikaner im Kampfe g. Luther, S. 215ff.), ab 1531 Mitglied des „Neuen Stiftes" in Halle, 1532 Probst des Stiftes. 1534 nimmt er a. d. Leipziger Religionsgespräch teil. Neben zahlreichen apologetischen Schriften gab er 1537 in Leipzig bei N. Wolrab „Ein New Gesangbüchlin Geystlicher Lieder" heraus, dessen an den Hallenser Ratsmeister Kaspar Querhamer gerichtetes Widmungsschreiben lautet: „Ich habe in kurz verschiedenen Tagen etliche geistliche Lieder und Lobgesänge zum Teil von den Alten, zum Teil von Euer Weisheit und einem andern gutherzigen Christen (Georg Wizel) aus dem Evangelio, den Psalmen und der Heiligen Schrift zu Förderung der Andacht und Mehrung göttlichen Lobes gemacht, in ein Gesangbüchlein zu Haufen getragen; die Melodien der alten Lieder, auch etliche von E. W. gemacht, unverändert lassen bleiben. Etliche aber sind von den würdigen Herren und in der Musika berühmten Meistern Johann Hofmann und Wolfgang Heintz, des Erzbischofs von Mainz kunstreichen Organisten, von neuem mit Fleiß gemacht worden ..." (vgl. N. Paulus, a. a. O. S. 230). 1539 Febr. 21 wurde Vehe Weihbischof von Halberstadt, Apr. 1539 starb er (Ebd. S. 231).

Volck, Heinrich

W 1400 immatr.: *Dom. Hinricus Volck de Swobach altarista altaris s. Nycolay ad s. Spiritum in Heydelberga, dt.* (Toepke I 78).

Wanebach, Nicolaus

S 1434 immatr.: *Nicolaus Wanebach de Frideberg, cler. Mogunt. dyoc. et cantor ducis, dt. 1440 Jan. 28 bacc. art.* (Toepke I 204 u. Anm. 6).

Wetzel, Johannes

W 1393 immatr.: *Johannes Weczel cantor eccl. s. Thome Argentinensis, dt.* (Toepke I 56). 1365 studiert d. Johannes Wetzelonis de Argentina can. e. S. Thome Argentin. in Bologna (vgl. Knod, Deutsche Scholaren ..., S. 628). 1369 ist er Scholasticus in Straßburg, 1386, 1389 und 1393 erscheint er dort als Kantor. Er starb 1402 Febr. 4 (vgl. Schmidt, Hist. du chapitre de S. Thomas, S. 273).

Wigel, Heinrich

S 1416 immatr.: *Henricus Wigel de Masbach Herbipol. dyoc. choralis, p.*, zusammen mit drei anderen chorales namens Sydenstricker, Ernfert und Richardi (Toepke I 131).

Wilberg, Anthonius von

1545 Juli 4 immatr.: *Antonius Wildburg de Euckerich, nobili stemmate notus, dioc. Treuer* (Toepke I 591). Er begegnet später an den Universitäten Freiburg i. Br. (s. d.), Köln (s. d.), Bologna und Rom und wurde bezeichnet als „liberalium artium ac imprimis musices summus cultor" (s. unter Freiburg).

Wolflini, Marquardus

W 1496 immatr.: *Item dom. Marquardus Wolflini cantor ecclesie Joh. in Haugis extra muros Herbipolensis, dt.* (Toepke I 64).

Xylander (Holzmann), Wilhelm

1558 Okt. 22 immatr.: *M. Guilielmus Xylander, Augustanus, die XXII Octobris, professor graecarum literarum* (Toepke II 16). S 1564 Rektor d. Universität, Dec. fac. art. 1562 Dez. 19 bis 1563 Aug. 10 und 1570 Dez. 20 bis 1571 Aug. 7 (Ebd. II 32, 463, 464). Er war 1532 zu Augsburg geboren, starb 1576 Febr. 10 in Heidelberg und soll nicht nur Philologe, sondern auch ein *sehr geschickter Musiker* gewesen sein (vgl. F. J. Lipowsky, Baier. Musiklexicon, München 1811, S. 398). Vgl. zu ihm auch EQ X 311.

Zierler, Stefan

1537 Sept. 26 immatr.: *Staffenus Zieler de Roer Ratispon. dioc.* (Toepke I 567). Wurde später kurfürstl. Kammersekretarius und war ein großer Musikfreund, dem Georg Forster den vierten Teil seiner Anthologie widmete. Er war auch Schüler Lemlins gewesen und hat viele mehrstimmige deutsche Lieder komponiert, von denen Forster in seiner Sammlung zwanzig überliefert (vgl. Fr. Stein, a. a. O. S. 41, außerdem EQ X 369).

VI. In der Heidelberger Matrikel nicht nachweisbare Musiker und Musikliebhaber, die zur Universität in Verbindung standen

Agricola, Rudolf

muß zwischen 1476 und 1485 in Heidelberg gewesen sein. An deutschen Universitäten können wir ihn vorläufig nur in Erfurt (s. d.) und Köln (s. d.) aktenmäßig feststellen. In Heidelberg gehörte er zu dem Humanistenkreis um Celtes, Joh. von Dalberg, Reuchlin u. a., die ihn besonders auch als Musiker schätzten. In Dalbergs Gedicht auf Agricolas Tod heißt es: „Dann auch wußt er mit Spiel und Gesang die Sorgen zu wenden." Melanchthon schreibt: „wann sie tanz hielten, so schlug Rudolphus auf der Lauten" (vgl. Fr. Stein, a. a. O. S. 9 u. Anm. 3). Musikstudium hatte er in Löwen betrieben (s. unter Köln).

Dalberg, Johann von

muß zur gleichen Zeit wie Agricola in Heidelberg gewesen sein. An deutschen Universitäten konnte ich ihn in Erfurt nachweisen, wo er 1470 *bacc. art.* wurde (s. d.). Seine musikalischen Fähigkeiten rühmte Agricola in einer Rede anläßlich der Wahl Dalbergs zum Rektor der Univ. Pavia (vgl. Erfurt unter Dalberg). Matthäus Herbenius von Utrecht widmete ihm sein Buch „De natura cantus ac miraculis vocis" und bittet ihn, es den Heidelberger Sängern des Pfalzgrafen zugänglich zu machen (vgl. Fr. Stein, a. a. O. S. 9/10).

Fugger, Ulricus

geboren 1526 Apr. 20; ursprünglich für den geistlichen Stand bestimmt, studierte er in Ingolstadt, dann in Italien und erhielt schließlich den Titel eines päpstlichen Kämmerers. Großzügiger Mäzen und ausgezeichneter Hellenist. Seit 1533 entschiedener Anhänger Luthers. 1562 Juli 9 auf Antrag seiner Familie unter Kuratel gestellt wegen der Freigebigkeit, mit der er wissenschaftliche Unternehmungen förderte. Er siedelte nach Heidelberg über und vermachte der Universität zu Stipendienzwecken 10000 fl., außerdem noch seine ganze wertvolle Bibliothek und die große auf 4000 fl. geschätzte Sammlung musikalischer Instrumente, geschriebener und gedruckter Musikalien, die er von seinem Bruder Raymund geerbt hatte. Er starb 1584 Juni 25. Sein Epitaph bei Chytraeus S. 305 und Adam, Apogr. monum. Heidelberg. S. 12 (vgl. Knod, Deutsche Scholaren . . ., S. 145).

Ornitoparch, Andreas

soll nach A. G. Ritter, Zur Gesch. d. Orgelspiels (Leipzig 1884) Musikvorlesungen in Heidelberg gehalten haben. Vgl. auch unter Wittenberg.

Schosser, Friedrich

in einem Brief des Pfalzgrafen Wolfgang zu Neuburg vom 22. Juni 1560 an Ulrich Fugger „als einem Liebhaber der Musici" wird empfohlen der Organist Friedrich Schosser, „so hiervor laut seines Passport Hennenbergisch gewest, numer aber in das anndre Jahr nit allein auf

der Orgel vnnd andern instrumenten, sondern auch als ein schreiber in vnnsre Cantzley vnndertheniglich gedienet, yetzo aber vorhat sich wiedervmb in die Sächsischen Lannd hinein zu diensten zu begeben, yedoch sich als noch ein junger Mensch zuuor gern etwas besser bey dem berombten Organisten zu Augspurg, Meister Petern, bekannt machen wolt" (vgl. Fr. Wilken, Gesch. d. Bildung, Beraubung und Vernichtung d. alten Heidelberg. Büchersammlungen, Heidelberg 1817, S. 119, Anm. 23).

Versor, Johannes

1491 studierte Conrad Pellikan bei ihm in Heidelberg „Petrum Hispanum" (Das Chronikon des K. Pellikan, hrsg. v. B. Riggenbach, Basel 1877, S. 9). Von Versor sind uns erhalten die „Libri Politicorum Aristotelis cum augmento multum utili et compendioso . . .", in denen er u. a. die Fragen behandelt: *Utrum scientia musicalis sit juventibus utilis* und *Utrum vita activa magis indigeat musica quam vita contemplativa.*

Virdung, Sebastian

war in Heidelberg Schüler von Johannes von Soest. Vgl. zu ihm Fr. Stein, a. a. O. S. 20; ferner B. Wallner in Kirchenmusikal. Jb. XXIV, G. Bossert in Württemberg. Vierteljahrsh. f. Landesgesch. Jg. 1916, S. 392/93, Lehmann in Freiburger Diözesenarch. NF. XIV, Riemann, Lexikon S. 1950 und EQ X 105.

Köln[1]

(gegr. 1388)

I. Die Statuten der Kölner Artistenfakultät

Über die Vorlesungen an der Kölner Artistenfakultät sind wir vorläufig noch ungenügend unterrichtet. Eine recht baldige Veröffentlichung des hierüber vermutlich Aufschluß gebenden „Registrum literarum III", der „Artistischen Dekanatsbücher", des „Liber receptoriae fac. artium" sowie der verschiedenen „Rotuli" wäre deshalb sehr erwünscht. Nach den bisherigen unvollständigen Veröffentlichungen steht nur folgendes fest: nach den

Statuten von 1398

muß der Baccalaureus, der Lizentiat werden will, u. a. gehört haben „et aliquem in musica". Das Honorar für die einen Monat dauernde Musikvorlesung („Musica quoad duas partes") betrug zwei Albus[2]. Ob sich in der

Statutenreform von 1457

daran etwas geändert hat, geht aus den bisherigen Veröffentlichungen[3] nicht hervor, ist aber kaum anzunehmen.

In dem im Dekanatsbuch der Artisten von 1525 enthaltenen Schreiben wird erneut gefordert, „quod nobis praelegantur in scholis artium liberalium . . . Musica . . ."[4].

II. Urkundliche Belege zur Musikübung an der Universität

Im Ausgabenbuch der Universität heißt es unter dem 7. März 1408 einmal:

„Item in die b. Thome de Aquino 12 a. et sex cantoribus, et fuit eodem die celebrata missa pro pace et unione s. matris ecclesie in ecclesia Predicatorum"[5].

---

[1] Zur Univ. Köln vgl. außer Bianco, Die alte Univ. Köln, besonders W. Kahl, Die Musik a. d. alten Kölner Univ. um 1500 (= Festschr. z. Erinnerung a. d. Gründung d. alten Univ. Köln i. J. 1388, 1938).

[2] Vgl. Fr. J. v. Bianco, Die alte Univ. Köln . . ., I 126 u. 130.

[3] Ebd. S. 131ff. [4] Ebd. S. 409. [5] Vgl. Ann. d. hist. Ver. f. d. Niederrhein CXVI 69.

Im Ausgabenbuch von 1591 heißt es:

„Spielleuten. Item den vier unseren Herren Spielleuten auß Beuelch jederem geben 1 Goltgulden.“ „Item hat W. Kubertus (Organist) vor sein Theil nichts haben wollen, sonder vor seine zween Jungen gefordert 1 Reichsthlr. Item noch vor drey Personen, so die Instrumenta musisalia hin und wider getragen, und einem so geblasen, zusammen 18 Alb. thut so W. Kubertus empfangen.“ „Item Herr Wilhelm der Capellen-Meister zu S. Mergen für sein Theil auch nichts haben wollen, hat für zween Discanten, so helfen singen, gefordert für jeden 1 Reichsthlr., thut so er empfangen“[1].

III. Bibliothekskataloge

Das Bücherverzeichnis der Kölner Artistenfakultät führt zwischen 1474 und 1497 folgende Werke musiktheoretischen Inhalts auf:

Liber de proprietatibus rerum[2]
Musica Boecii
Memoriale ... cum Ysidoro Ethimologiarum
Jacobi Magni Sophologium
Bartholomeus de proprietatibus rerum[2].

IV. Lehrer und Studenten an der Universität Köln

Agricola, Rudolf

1462 Mai 20 immatr.: *Rod. de Groningen, art.; iuravit, pauper* (Keussen I 292, 62). Zu diesem 1485 gestorbenen humanistischen Musiker vgl. Erfurt und Heidelberg. Daß er sich übrigens seine musikalischen Fähigkeiten in Löwen erworben hat, bezeugen Joan. Molani Hist. Lovan. libri XIV, ed. P. F. X. De Ram, Brüssel 1861, I 599.

Agrippa von Nettesheim, Cornelius Henricus

1499 Juli 22 immatr.: *Henr. de Nettesheym fil. Henrici de Nettesheym, civis Col., minorennis, quare non compl. i., sed m. Petr. de Duna, lic. theol. promisit bona fide, ut, cum ad legitimam etatem pervenerit, compl. et perfecte iurare debet; art., i. et s.* (Keussen II 443, 15). 1500 1/7 *det. sub m. Petro de Duna*; 1502 14/3 *lic.* Gestorben 1535. In seinem Buch „De occulta philosophia“, Köln 1533 eine Abhandlung über Musik. Vgl. Ennen, Gesch. d. Stadt Köln IV 114/5, Rhein. Monatshefte X 208ff., EQ I 62. 1530 ist er im Gefolge Kaiser Karl V. in Italien und wird in Bologna als Ehrenmitglied in die deutsche Nation aufgenommen (vgl. Knod, Deutsche Scholaren ... S. 699).

Bauw, Bertram

1452 Sept. 18 immatr.: *Bertr. Bau, Col. d., n. s., quia amicus rectoris, nec i., quia inennis* (Keussen I 254, 38). 1463 Sept. 13 immatr.: *m. Bertr. Bauw, art. m. Col., fatebatur se intytulatum sub ven. m. Th. Baest ..., et licet eo tempore non iuraverit, quia minorennis, tamen, priusquam ad tempus etatis debite pervenerit, et post intytulationem se semper pro iurato tenuit et observavit, et ita expresse iuravit et declaravit et per iuramentum, quod desuper prestitit. ita deinceps servare velle affirmavit* (Keussen I 298, 28). In der Anmerkung dazu heißt es: *hic Bertramus anno 1476 est dr. med., anno 79 rector univ. et anno 84; hic can. et cantor eccl. s. Apostolorum est; anno 1490 idem electus est in rectorem, similiter et anno 1494.*

Bentem, Th.

zwischen 1391 März 25 u. Juni 28 immatr.: *Th. de Bentem, Trai. d.* (Keussen I 9, 6). In der Anm. dazu: *m. art. Col., prebendarius Traiect., s.*, 1401 in Heidelberg, 1404 *b. iur.* ebenda, *m. art., actu regens in eisdem*, 1401 *plebanus in Loesdrecht.* Gestorben 1414 als Kantor (*Th. de Bentem al. de Zitterden*) an S. Peter in Sittard (Keussen III 944a).

Berka, Joh. de

1493 Juli 17 immatr.: *Joh. de Berka, art., i., sed, quia choral. maioris eccl., n. dedit* (Keussen II 419, 16). In der Anm. dazu: *fil. Nicolai*, 1497 11/8 stud. in Trier.

---

[1] Vgl. Bianco, a. a. O., Anlage S. 89/90. Zu den Kölner Spielleuten vgl. auch Moser in AfMw I 135ff.; zu den Organisten vgl. Ennen, Gesch. d. Stadt Köln III 1033, H. Nelsbach in Zs. f. Instrumentenbau L 615, 637, 674 u. z. d. Orgelbauern E. Firmenich u. Keussen, Köln. Künstler, 1895.

[2] Ob darin der Musiktraktat (letztes Buch) enthalten war, kann nicht mehr festgestellt werden. Vgl. ferner Keussen in: Jb. d. köln. Gesch.-Ver. XI 174, 183, 184, 185, 187.

Blisea, Wolt. de

1449 zw. Juni 28 u. Okt. 9 immatr.: *Wolt. de Blisea fil. d. Wolteri de Blisea, 11 annorum vel circiter, n. i., sed adveniente debita etate iurabit, s.* (Keussen I 242, 20). In der Anm. dazu: *1472 als b. decr. Papiensis zur jur. Fakultät zugelassen.* 1505—1512 war er Cantor b. Marie Aquensis (Keussen III 133a).

Bogentantz, Bernhardin

1508 Juli 29 immatr.: *Bernardinus Mychaelis de Lygnyts, eiusdem d., art., jur. et solv.* (Keussen II 479, 16). 1509 Juni 12 *det. sub m. J. de Venloe,* 1516 März 3 *inc. sub m. Math. de Aquis* (Ebd). Zu ihm vgl. unter Wittenberg.

Brusch, Caspar

1549 Sept. 26 immatr.: *Jaspar Bruschius de Egra, poeta laureatus a Carolo imperatore quinto in comitis Ratisponensibus, asserens consuetum sibi, in omnibus universitatibus, quas contingeret eum adire, dare nomen suum, i., sed propter honorem universitatis n. accepi* (Keussen II 640, 17). Zu ihm vgl. unter Leipzig u. Tübingen.

Busch, Hermann v. d.

1495 Okt. 8 immatr.: *Herm. Buschius, Mon., iur., et quia d. rectori multum famil. ac conterraneus eius fuit et est, et quia equestris ordinis et in humanitatis studiis non vulgariter edoctus, que quidem poetice discipline studia in hac alma nostra uniuersitate studii Col. ad annum fere professus est, huiusmodi pecunias debitas universitati nec rectori exolvit, sed pro bed. s. a. d.* (Keussen II 427, 56). 1501 in Rostock (nicht i. d. Matrikel), 1502 in Wittenberg, 1503 in Leipzig, 1508 wieder in Köln, wo er am 9/10. als *b. leg. Libisensis* aufgenommen wird. Geb. 1468, gest. 1534. (Ebd). Vgl. zu ihm die Biographie von Liessem (Diss. Bonn 1866) sowie von der sonstigen einschlägigen Literatur vor allem G. Bauch: Univ. Erfurt und Leipziger Frühhumanismus. Zum musikalischen Vortrag seines lat. Gedichtes Flora vgl. Kahl, Die Musik a. d. alten Kölner Univ. um 1500 S. 487f.

Cochlaeus, Johannes

1509 Mai 26 immatr.: *Joh. Dobneck de Wyndelsteyn, Eistettensis d., art., i. et s.* (Keussen II 481, 85). 1509 4/12 *det.*, 1515 in Bologna, 1517 in Ferrara, 1532 in Leipzig, 1547 in Ingolstadt. Zu ihm vgl. G. Pietzsch in AfM III 311/12.

Cornelius von Dordrecht

1523 Okt. immatr.: *Corn. Dorderacensis, art., i. et s.*; 1525 16/11 *adm. ad bacc.*, 1527 7/4 *incep.*; *musicus celeber, preceptor choralium s. Crucis* (Keussen II 540, 11).

Drove, Rutg. de

1400 zw. Dez. 21 u. 1401 März 23 immatr.: *Rutg. de Drove, prep. eccl. Werdensis, Col. d., n. s.* (Keussen I 48, 6). 1402 bis 1410 (†) Cantor b. Marie Aquensis (= Keussen III 133a).

Falck, Stephan

1489 Mai 15 immatr.: *Steph. Falck de Vokell, cl. Mon. d., art., i. et s.* (Keussen II 402, 66). 1490 in Bologna, gestorben 1528 als Kantor in Münster (Ebd. Anm.).

Fijs, Eg.

1409 März 24 immatr.: *d Eg. de Fijs, can. et cantor b. Marie Tongerensis, Leod. d., theol., s 3 a* (Keussen I 81, 1).

Folckmar, Adam

1483 Dez. 16 immatr.: *Adam Folckmar de Bobardia, art. i. et s.* (Keussen II 380, 94). 1485 Mai 30 det., 1487 Apr. 4 inc., 1489 rec., von 1491—1505 ununterbrochen aktiv in der Art.-Fak. tätig., W 1505 Rektor. Gest. 1532 24/5 als Pastor in Arwiler und Vikar von S. Gereon. (Ebd. Anm.). Als Regent der Cornelianerburse war er Lehrer des N. Wollick, der in der Vorrede seines Musiktraktates schreibt, daß er täglich bei ihm Musik und Politik gehört habe (vgl. Moser, Arnt v. Aich u. Kahl, a. a. O. S. 476).

Fulda, Heinrich von

war Lehrer d. Pfarrschule S. Moritz zu Köln. An d. Univ. konnte ich ihn bisher nicht nachweisen. In Butzbachs Auctuarium heißt es über ihn:

„*H. de F. natione teutonicus, homo in philosophicis disciplinis et maxime in musica et aliis liberalibus scienciis studiosus et nobiliter eruditus, qui artium magister et scholarum moderator apud Coloniam iuxta parochiam diui Mauricii constitutus composuit musicae planae utile pueris opusculum quod nuper a chalchographis exaratum modo pluribus auditoribus etiam extraneis studentibus exercicio extraordinario declarare dicitur. Scripsit autem nominatum opus ad*

Petrum quendam Fuldanum causarum Colonie auditorem. Habet et fratrem nomine Joannem Fuldanum studio et professione sibi per omnia quadrantem ac lucubrationibus quibusdam se imitantem. Viuit pariter adhuc sub Leone X. Colonie 1513" (vgl. MfM XI 100/01). Ich habe bisher weder diesen musiktheoretischen Druck identifizieren noch über den Bruder Joh. v. Fulda etwas finden können.

Genart, Guilielmus

1533 Dez. 19 immatr.: *Guilielmus Genart de Straelen, art., i. et s.* 1534 16/11 *adm. ad bacc.* 1536 2/2 *pres. ad lic.*; 1549 Organist, 1566 Kaplan in Straelen (Keussen II 579, 54).

Gisberti, Bernhard

1510 Okt. 10 immatr.: *Bern. Gisberti de Ammersfordia, d. Trai., art., i. et s.* (Keussen II 488, 52). In der Anm. dazu: 1511 11/12 *det.*, 1519 1/12 *inc.*; cantor *in Summo templo Col.*

Glarean, Heinrich

1507 Juni 5 immatr.: *Henr. Lorete de Glaris, art., i. et s.* (Keussen II 473, 137). In der Anmerkung dazu: 1508 4/7 *det.*, 1510 16/3 *inc.*; 1514 in Basel, wo er 1525 Dekan ist, 1517 in Paris, 1529 in Freiburg i/Br.

Glesch, Heinrich

1463 zw. März 24 u. Juni 28 immatr.: *Heynr. de Glesch, civis Col., cl. Col., art., n. s., quia servitor coralis eccl. S. Andree Col.* (Keussen I 297, 144).

Goiswini, Wilhelm

1436 zw. Juni 28 u. Okt. 8 immatr.: *d. Wilh. Goiswini, Trev. can. et cantor Monasterii Meynvelt, ius can., s.* (Keussen I 190, 44).

Graes, Ortwin

1501 zw. März 25 u. Juni 28 immatr.: *Ortwinus de Daventria, i. art., p.* (Keussen II 450, 91). Geb. um 1480, gest. 1542. — 1502 25/5 *det.*, 1506 1/4 *inc.*, 1507 5/7 *rec. ad cons.*, 6/7 *iur.*, 1511 *Quotlibetarius*, 1514 *art. Intrans.* (Ebd. Anm.). Die 6. Rede seiner 1508 in Köln gedruckten „Orationes quodlibeticae periucundae" handelt von der Musik (vgl. Bianco a. a. O. S. 700/01).

Gronsvelt, Ger.

1440 Dez. 4 immatr.: *d. Ger. de Gronsvelt, s., art.* (Keussen I 206, 146). In der Anm. dazu: 1445 *lic. leg., cantor b. Marie Aquensis et can. s. Gertrudis Nivellensis Leod. d.*

Haze, Gotfr.

1408 zw. Dez. 20 u. 1401 März 24 immatr.: *Gotfr. Haze, cl. Col., gr., p. coralis s. Gereonis* (Keussen I 80, 17).

Heritz, Erasmus de

1488 Mai immatr.: *Herasmus Herics, art., i. et s.* (Keussen II 398, 140). Zu diesem Musiktheoretiker vgl. G. Pietzsch in AfM I 433.

Jacob von Gouda

1503 Sept. 16 immatr.: *Jacobus de Gouda ad artes, iuravit, solvit* (Keussen II 459, 57). 1504 Dez. 10 *det.*, 1506 Dez. 10 *incep.* (Ebd. Anm.). Er war Dominikaner und soll Professor der Musik und Dichtkunst gewesen sein (vgl. Ennen, Gesch. d. Stadt Köln IV 94/5).

Juchenden, Heinrich

1407 zw. Juni 28 und Dez. 24 immatr.: *Henr. de Juchenden, theol.* (Keussen I 74, 43). 1440 Domorganist in Köln (Keussen III 630b).

Kaes, Magnus

1519 zw. März 24 u. Juli 28 immatr.: *Magnus Kaes, art., i. et s.* (Keussen II 522, 28). 1516 21/4 in Rostock, 1519 wieder in Köln, wo er am 7/7 *det.*, 1521 11/4 *inc.* (Ebd). War Kantor in Ribe/Dän. Jütland (Keussen III 867b).

Kalckar, Heinrich von

in der Matrikel nicht auffindbar. Es ist aber anzunehmen, daß er als *dr. theol. Paris.* und Kölner Kanonikus der Universität angehört hat. Verf. des Cantuagium de Musica lib. I (EQ V 318). Eine Hds. dieses Traktates in Preuß. Staatsbibl. Berlin, Mus. theor. 1325, saec. XV.

Kluppel (Scipio), Konrad

1508 Juli 12 immatr.: *Conr. Kluppel de Koerbeck, Paed. d., art., i. et s.* (Keussen II 479, 1). 1509 14/6 *det.*, 1520 7/2 *b. u. iur.*; 1529 *lic.*; Um 1513 Stadtschreiber in Corbach, 1520 i. d. gleichen

Stellung in Fritzlar. Gest. um 1538/41. Wahrscheinlich identisch mit dem 1504/05 in Erfurt immatrikulierten C. Klupfell de Burbach (Ebd). 1520 schrieb er aus Fritzlar an seinen ehemal. Kölner Contubernenten J. Volckmar: „*Taceo musicos concentus, iucundissimas chordarum voces suavissimosque citharae modulos, quibus fatigatio nostra solabatur*“ (Chroniken von Hessen u. Waldeck II 144).

Libanus, Georg

der bekannte Musiktheoretiker und Krakauer Kantor. Nicht in der Matrikel auffindbar, studierte aber in Köln zwischen 1494 und 1502 (vgl. Keussen III 1161). Zu ihm vgl. G. Pietzsch in AfM I 438/39.

Loer (Luyr), Adam

1510 Nov. 23 immatr.: *Adam Loer de Aquis, dioc. Leod., art., i. et s.* (Keussen II 488, 84). *Komponist.* Vgl. Kahl, Die Musik a. d. alten Kölner Univ. um 1500 S. 482/83.

Merode, Jakob

1509 Apr. 22 immatr.: *Jac. Miroide fil. dni de Miroide militis, Leod. d., art., i. et s.* (Keussen II 481, 35). In der Anm. dazu: 1507 1/12 *Domherr, später Domkantor in Lüttich,* gest. 1532.

Mor, Joh.

1511 dez. 18 immatr.: *Joh. Mor de Laer, art., i. et s.* (Keussen II 492, 98). 1512 25/11 *det.*, 1514 16/3 *lic.* (*organicen in eccl. maiori*), 1517 *inc.* (Ebd. Anm.).

Mor, Simon

1463 zw. März 24 u. Juni 28 immatr.: *Sym. Mor de Keysrswerda, cl. Col., art., n. s., quia servitor coralis eccl. s. Andree* (Keussen I 297, 183).

Mylendonck, Heinrich

1537 Okt. 9 immatr.: *Henr. Mylendonck, art., i. et s.* (Keussen II 593, 63). 1537—1547 *Cantor b. Marie Aquensis* (Ebd. Anm.).

Noldt, Arnold

1548 Sept. 21 immatr.: *Arn. Noldt, Ressensis, art., i. et s. tantum pedellis albūm, quia cantor maioris eccl.* (Keussen II 638, 35). 1549 9/11 *adm. ad bacc.*, 1550 27/3 *det.*, 1551 3/2 *pres. ad lic.* (Ebd Anm.).

Pollart, Johannes

1447 zw. März 24 u. Juni 28 immatr.: *Joh. Pollart, fil. Theoderici Pollart de Rurmunda, art., n. s. propter rev. suorum dominorum, prep. d. Johannis Pollart et fratris eius decani* (Keussen I 233, 64). 1430 *cantor u. can. S. Andree Col.*, 1431 *vic. et preb. B. M. Aquen. cum cantoria*, 1439/40 in Bologna, 1440 in Rom (vgl. Knod, Deutsche Studenten . . . S. 415). 1447 Nov. 4 (?) in Erfurt immatrikuliert (Weißenborn I 215).

Quaede, Joh.

1491 (?) immatr.: Joh. Quaede, Kantor an S. Maria in Aachen (Keussen III 133a).

Raederen, Peter

1452 März 14 immatr.: *d. Petr. Raederen, cantor et can. Aquensis m. art., Leod. d., s. ius can.* (Keussen I 252, 23).

Reyde, Hermann

1450 Aug. 31 immatr.: *Herm. de Reyde de Bocholdia Mon. d., can. i. et s. 4a* (Keussen I 246, 37). 1485 gestorben als Kantor an S. Andreas in Köln (Keussen III 622b).

Rickel, Dionysius

1421 zw. Dez. 21 und 1422 Juni 28 immatr.: *Dyon. de Ryckele Leod. d.* (Keussen I 132, 6). In der Stadtbibl. Gent, Mscr. 421 fol. 78/123 ein ihm zugeschriebener Traktat De arte musices, dessen Explicit lautet: „Explicit liber de musica scriptus Gandavi per me M. Anthonium de Aggere Sancti Martini. Anno Domini 1503, mense novembri die VIII.“

Rijt, Johannes

1431 Okt. immatr.: *Joh. Rijt de Zummeren, choral. ad s. Andream p.* (Keussen I 170, 54).

Rover, Johannes

1456 Mai det.; in die Matrikel nicht eingetragen. Zu ihm als Bänkelsänger s. Cod. Monast. 315, 75a (Keussen III 701).

Ryner, Heinrich

1408 zw. Dez. 20 u. 1409 März 24 immatr.: *Hinr. Ryner de Novimagio, gr. p., coralis s. Gereonis* (Keussen I 80, 16).

Sacher

in die Matrikel nicht eingetragen. Um 1421/23 starb er als Abt von Aduard. In der Chronik seines Klosters (vgl. Utrechter Bijdragen en Mededeelingen 23 (1902) 64) heißt es: *Fuit studens Colon., dictator et scriptor egregius, in omni pene instrumento musicali psallere sciens* (Keussen III 200).

Schanppecher, Melchior

1496 Dez. 20 immatr.: *Melchior Schanppecher de Wormacia, art., i. et s.* (Keussen II 432, 193). 1497 11/12 det., 1505 22/4 inc. (Ebd. Anm.). 1502 studierte er in Leipzig. Zu diesem Musiktheoretiker vgl. G. Pietzsch in AfM III 326 unter Schonperger.

Slebus, Ger.

1533 Jan. 5 immatr.: *Ger. Slebus, Col., coralis s. Gereonis, art., i. et s.* (Keussen II 577, 12).

Spijch, Johannes

zwischen 1466 und 1476 ist immatrikuliert *Joh. Spijch de Colonia, coralis s. Gereonis* (Keussen III 634a).

Stralen, Martin

1471 ist immatr.: *Mart. Stralen, cantor eccl. maioris* (Keussen III 628a).

Stralen, Martin

1524 Juni 10 immatr.: *Mart. Stralen, col., art., i. et s.* (Keussen II 542, 46). 1528 6/6 *adm. ad bacc. (postea succentor eccl. metropol. Col. effectus obiit*; Ebd. Anm.).

Struyss, Franciscus

1491 Juni 13 immatr.: *Franc. Struyss de Colonia, art., i. et s.* (Keussen II 410, 158). 1503 5/12 *det.*, 1505 29/3 *lic.*, *Organist* (Ebd. Anm.).

Taisnier, Johannes

1558 Dez. 17 immatr.: *d. Joh. Taisnier, Hannoniensis, u. iur. dr., Ferrarie promotus, i. et s.* (Keussen II 676, 243). 1558—1562 kurköln. rector musices, gibt 1562 sein Opus mathematicum heraus. Auf dem Titelblatt des Druckes von 1583 wird er als musicus excellentissimus bezeichnet (Ebd. Anm.).

Tenckinck, Crato

1547 Nov. 17 immatr.: *Crato Tenckinck, Col., iur., i., et quia fidelis in maiori templo minister et choralis maior fuit, n. ab eo recepi* (Keussen II 635, 58).

Tonsor, Rop.

1550 Okt. 16 immatr.: *Rop. Tonsor, Col., i., art.* (Keussen II 645, 112). Er war choralis maior am Kölner Dom (Keussen III 631a).

Ulrich

1506 Dez. 1 *Ulr. Organificis de Colonia det.*, 1508 Apr. 3 *inc.* (Keussen III 1410).

Unkel, Joh.

1542 Nov. 28 immatr.: *Joh. Unkel, Duysseldorpensis iur. i. et s.* (Keussen II 615, 45). 1551/63 Dekan an S. Steph. in Mainz, Prof. iur. in Mainz, 1552 Dekan, 1555 Rektor, 1565 Siegler, 1566 Kantor von S. Peter in Mainz. Gestorben 1567 Dez. 30 (Ebd. Anm.).

Varentrap, Alb.

1423 zw. Okt. 8 u. Dez. 20 immatr.: *d. Alb. dict. Varentrap, can. eccl. Leod., dr. iur. can., n. ob rev., quia officialis curie Col.* (Keussen I 139, 28). 1400 *bacc.*, 1402 *mag.*, 1402 *stud. decr.* in Prag, 1408/09 letzter deutscher Dekan in Prag, 1409 in Leipzig, 1424 decr. dr. u. Kan. am Lütticher Dom, 1432 Kölner Offizial, 1433 Lütticher Domkantor (Ebd. Anm., und Keussen III 716b).

Vinckelraid, Heinrich

1449 zw. Juni 28 u. Okt. 9 immatr.: *Hinr. de Tuicio, olim choralis ad s. Andream, n., p.* (Keussen I 242, 13).

Voele, Adam

1446 zw. Dez. 20 und 1447 März 24 immatr.: *d. Adam Voele de Yrmetroede, can. et archidiac. in eccl. Trev. titulo s. Lubentii in Dirkirchen, n. propter rev. pers.* (Keussen I 232, 12). 1421 Kantor am Trierer Dom (Keussen III 996a).

Vrysdorp, Wilh.

1492 Juli 13 immatr.: *Wilh. de Vrysdorp, art., i., s* (Keussen II 415, 12). 1495 coralis ad s. Mariam ad Gradus (Keussen III 641a).

Wange, Jord.

1389 n. Jan. 7 immatr.: *Jord. Wange de Clivis, m. art. et b. f. theol. Par., can. s. Andree* (Keussen I 4). 1365 det. in Paris, oft Proc. nat. angl., 1378 Rektor, 1383 m. actu regens, dann mehrfach Rektor in Köln, 1392 daselbst lic. et prof. theol. 1396 Vicekanzler, 1397 vic. s. Gereonis, 1403 Cantor ad. s. Andream, 1409—1417 can. am Dom (Ebd. Anm.).

Weinsberg, Hermann von

1534 Nov. 20 immatr.: *Hermannus Wynsberch de Colonia, art., i. et s.* (Keussen II 583, 41). 1536 Mai 20 bacc., 1537 März 15 lic., 1537 Mai 19 Mag. art. (vgl. Das Buch Weinsberg S. 113, 114). In seiner Selbstbiographie (Das Buch Weinsberg in : Publ. d. Ges. f. Rhein. Gesch. Kunde III) schreibt er über das damalige Unterrichtswesen in Köln folgendes: 1524 kommt er auf die Schule zu S. Georgen („. . . hab auch cantum choralem geleirt, mehe ex usu dan ex arte“). 1528 kommt er auf die Schule „uff die Santkuil“ „. . . in hoffnung, mir sulten da bess leren dan s. Georgen, da mir des choirs und singens meisteils moisten warden.“ 1530 kommt er auf die Schule „s. Albain“ („. . . Hie moisten wir zum teil zu choir gain und singen, dadurch wart zu unser leir hie nit so viel fleis angekeirt wie jener, dar man des studerens und nit des singens plat warte“). Als er 1537 Mag. art. wurde, schreibt er „. . . das ist in grammatica, dialectica, rhetorica, musica, aritmetica. geometria, astronomia. Von den 7 konsten haben die magistri artium den namen, sulten darin verfaren sin, aber der regent samt den meistern sehent mehe den Nutz an, den sei und die bursen darvon haben, dan die geschicklichit und laissen gemeinlich einen jeden zu, er sei geschickt ader ungeschickt, wan er sin zit uisstudeirt hat und sin jura und gelt gibt, so laissent sei sei zu. Wenich sint, wilche der kunsten alle, ja nit halb, verfaren sint.“ 1537 schreibt er weiter unter der Überschrift „Was ich in musica geleirt ader nit geleirt hab“: „umb diss zit vur und nach hett ich wol uff der luten ader virginail ader clavicordio ader peifen leren spilen umb ein geringt vur zitverdreif, dan gemeinlich alle studenten leirten dermaissen etwas. Aber min fatter wolt es mir nit gestaden, sprach, ich sult daruff uis sin, das mir ein ander spilte und das ich nit andern spilte. Min fatter meint es wol, hatt allet etwas grois in sinne, wan mir got die gnade ader gluck darzu verlenet hett; aber ich wolt, das ich es gelert hette, zu zeiten swarmoit damit zu vertriben. Aber in figurativis hab ich etwas geleirt, das ich ein partei in discant mit kunte halten. Das war zu zeiten min recreation und kurzweil, auch kunt ich zum teil cantum Gregorianum.“ Im 2. Buch (Publ. a. a. O. IV) schreibt er: „Anno 1572 den 6. sept. haben die kirchmeister s. Jacob meister Gerlich von Coln, organisten, und meister Tilman van Holzbutgin, snitzler, die Orgel s. Jacob verdingt zu machen uff deren meisteren eigen kost, dem orgelmacher vur 76 daler und dem snitzler vur 34 daler, summa 110 daler; ich hab sorg, es wirt wol mehe kosten.“

Wollick, Nicolaus

1498 Mai immatr.: *Nic. Nycolai de Serovilla, art., i. et. p.* (Keussen II 438, 36). 1499 4/7 det., 1501 13/5 incepit. Der bekannte Musiktheoretiker, der um 1509/12 an der Univ. Paris begegnet. Vgl. Moser, Arnt v. Aich.

Wildburg, Antonius

1553 März 3 immatr.: *Ant. Wyldtburch, can. Worms.; i., iur., et s.* (Keussen II 1074). 1554 27/1 adm. (Ebd., Anm. 2). Er studierte auch in Heidelberg (s. d.), Freiburg i/Br. (s. d.) und wurde als großer Musikfreund bezeichnet. Näheres s. unter Freiburg i/Br.

(Wird fortgesetzt)

Orlando di Lassos Messen[1]

Von †Joachim Huschke, Berlin

Allgemeine Darstellung nach chronologischen und stilkritischen Gesichtspunkten

Orlando di Lasso gilt uns heute vor allem als der letzte überragende Meister der Motette[2]. Auch seine Madrigale, Chansons und deutschen Lieder sind uns durch Wissenschaft und Praxis nahe und vertraut[3]. Nur der ausgesprochen geistlichen Seite seines Schaffens hat man bisher noch wenig Aufmerksamkeit gewidmet, am wenigsten seinen zahlreichen Magnificat- und Messenkompositionen. Das ist nicht zuletzt darauf zurückzuführen, daß die geplante Gesamtausgabe seiner Werke noch vor der Berücksichtigung dieses Schaffenszweiges zum Stillstand gekommen und infolgedessen eine umfassende Überschau des Gesamtwerkes sehr erschwert ist. Der sachlichen Würdigung der genannten Werke stand aber außerdem das kirchliche und künstlerische Dogma des „Palestrinastils" hindernd im Wege, von dem aus man der besonders gearteten Leistung unseres Meisters freilich nicht gerecht zu werden vermochte. Insbesondere leidet darunter Peter Wagners an sich verdienstliche Darstellung in seiner Geschichte der Messe, die fast allen späteren als Quelle dient. Das Wesen von Lassos Stil zu erkennen, bedarf es daher zunächst einmal der Einschränkung des in seiner Verallgemeinerung und Idealisierung durchaus mißverständlichen Begriffs „Palestrinastil". Der erste Schritt dazu wurde inzwischen von der Palestrinaforschung selbst getan. Es ist das besondere Verdienst Fellerers, zum ersten Male bei der Würdigung Palestrinas bewußt und nachdrücklich das ganz Persönliche und nur ihm allein Gehörige herausgehoben und ihm jedes Allgemeinverbindliche genommen zu haben. Damit ist zugleich einer neuen Einschätzung der musikalischen Ereignisse in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts der Weg gebahnt. Die stärkere Herausarbeitung des Persönlich-Einmaligen der großen Meister jener Zeit an Stelle des ihnen Gemeinsamen und Zeitbedingten wird zur vordringlichen Aufgabe.

Die vorliegende Studie unternimmt es, durch Einzeluntersuchungen an einer Sondergattung in Lassos Gesamtwerk etwas von diesem Eigensten sichtbar zu machen. Eine Beschränkung war im Hinblick auf dessen beträchtlichen Umfang und verwirrende Vielfalt von vornherein geboten. Gerade die Messen aber schienen dank ihrer textlich-einheitlichen und durch die Tradition vorbestimmten Anlage für die vergleichende Betrachtung ganz besonders geeignet.

---

[1] Die vorliegende Arbeit wurde von der Philosophischen Fakultät der Universität München als Dissertation angenommen.

[2] Vgl. zuletzt L. Balmer, O. di Lassos Motetten, Bern 1938.

[3] Vgl. besonders die ausgezeichnete Schrift von H. Osthoff, Die Niederländer u. d. deutsche Lied, Berlin 1939.

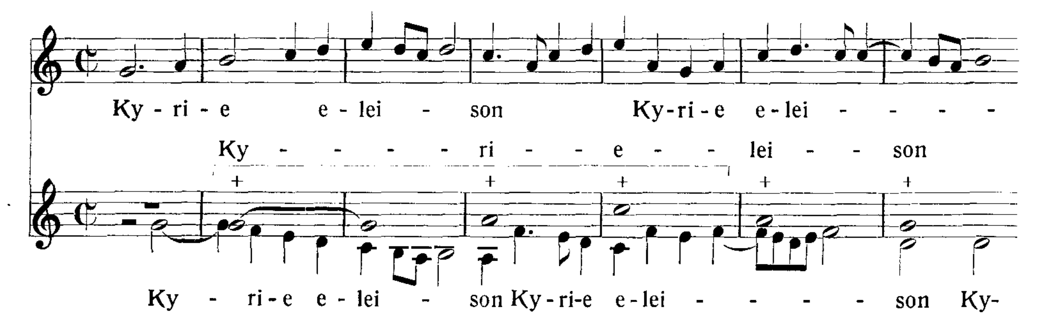
Erstmals konnte dabei der Versuch gewagt werden, eine gewisse zeitliche und entwicklungsmäßige Ordnung durchzuführen. Dazu berechtigten einmal die für jene Zeit außerordentlich reichhaltigen Datenangaben in den Handschriften, die sich teils auf die Entstehungszeit der einzelnen Werke selbst, teils auf die ihrer Eintragung in die Chorbücher beziehen, sowie die jeder der in großer Anzahl vorhandenen Druckveröffentlichungen beigefügten Jahreszahlen, die doch wenigstens ungefähre Schlüsse auf die Zeit der Entstehung zulassen. Wo aber die äußeren Unterlagen nicht ausreichten, da blieb doch das Zeugnis der Werke selbst, das zuweilen fehlende Daten zu ersetzen oder vorhandene anzuzweifeln wohl gestattete. In dieser Einschränkung liegt bereits das Eingeständnis, daß eine lückenlose Entwicklungsgeschichte des Lassoschen Messenstils nicht gegeben werden konnte — für jene Zeit überhaupt eine Unmöglichkeit! — sondern in einer Verbindung chronologischer mit stilkritischen Gesichtspunkten eine fruchtbare Lösung gefunden werden mußte. Es ergab sich dabei die Notwendigkeit, in Lassos Schaffen drei Entwicklungsstufen zu unterscheiden, die, durch sehr charakteristische Züge voneinander gesondert, in sinnvoller Steigerung ineinander übergehen. Sie sind etwa so zu kennzeichnen:

1. Auseinandersetzung mit dem geistig-musikalischen Erbe,
2. Aufnahme und Verwertung des weltlich-„liedmäßigen" Elements,
3. Abklärung der gewonnenen Mittel in persönlichem Ausdrucksstil.

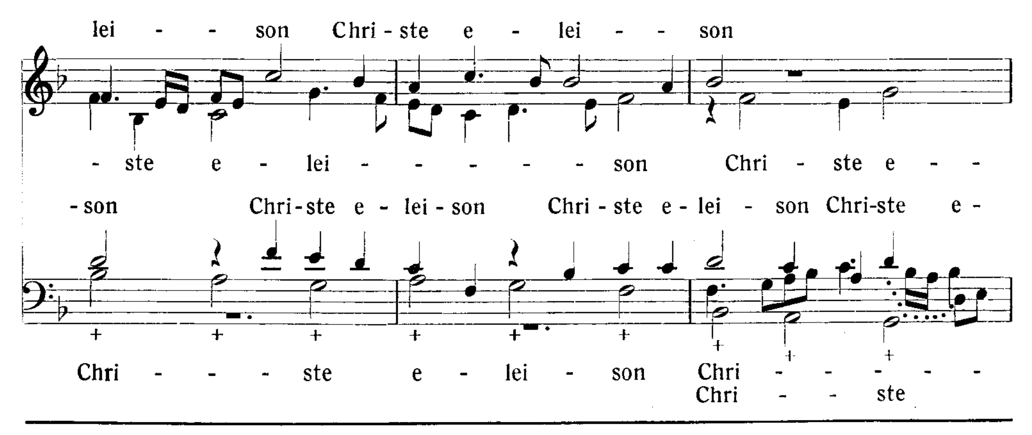
I.

Unter den Messen Lassos nehmen die über Melodien des Gregorianischen Chorals gearbeiteten eine Sonderstellung ein, die durch das Bestreben, um des liturgischen Zwecks willen an Schreibweisen vergangener Zeiten anzuknüpfen, gekennzeichnet ist. Von den sechs in Frage kommenden Werken — drei *Missae Feriales*, zwei *Requiem*, eine *Missa Paschalis* — ist die nachweisbar erste, die *Ferialis* der Münchner Hs. 2746, im Jahre 1566, die letzte, die *Pro defunctis* zu fünf Stimmen, erst 1580 entstanden. Trotz aller entwicklungsbedingten Verschiedenheiten der Anlage ergeben sich doch hinsichtlich der Verarbeitung des „Cantus prius factus" Analogien, wie wir sie innerhalb des übrigen Messenschaffens, denen ein solcher gemeinsamer Nenner fehlt, nicht feststellen können.

Den entwicklungsgeschichtlich „ältesten" Typus vertritt wohl die *Paschalis*, die sich in einer Nürnberger Hs. zusammen mit Werken findet, die zwischen 1556 und 1566 geschrieben sind. Die steife Manier, in der hier der Cantus firmus in langen Noten zwischen zwei thematisch ganz von ihm unabhängigen Stimmen



gleichmäßig hindurchschreitet, gemahnt an eine Schreibweise, wie wir sie namentlich bei den deutschen Meistern des beginnenden Jahrhunderts[1] und noch bei Lassos Amtsvorgänger Senfl antreffen. In ihrem Sinne ist der gesamte Satz auf einen Gegensatz zwischen der Hauptstimme als Trägerin des geistig-musikalischen Symbolgehalts und Begleitstimmen im reinsten Sinne des Wortes abgestimmt. Darum fehlt noch beinahe jede imitative Verbindung zwischen beiden, der C.f. bleibt von den ihn im „contrapunctus fractus ac floridus"[2] behend umkreisenden Stimmen ganz unberührt. Auch erinnert die eigentümliche Art, die Begleitstimmen streckenweise in parallelen Terzen und Sexten zu führen, unmittelbar an eine Praxis, wie sie von Adam v. Fulda bis zu Lassos Amtsvorgänger Daser als ausgesprochen deutsches Merkmal immer wieder hervortritt und namentlich den Stil Fincks[3] und Senfls[4] weitgehend bestimmt. Mit den deutschen Meistern verbindet Lasso weiterhin die von jenen bevorzugte Verwendung kurzer, scharfgeprägter C.f.-Abschnitte, die in einer oder mehreren Stimmen wiederholt werden, eine Technik, die zwar niederländischer Tradition entstammt, aber dennoch infolge ihres häufigen Vorkommens bei den Deutschen, unter anderen bei Finck (vgl. erstes *Kyrie* von *In summis*), Senfl (z. B. beim *Jesu Christe* der *Missa Paschalis*), Dietrich[5] und Daser[6], freilich auch bei Josquin (drittes *Agnus* von *Da pacem*) und Isaak, geradezu als deutsche Eigenheit anzusprechen ist. Sie findet sich im *Christe* der fünfstimmigen *Missa pro defunctis*, in dem die melodisch einprägsame C.f.-Formel vom Diskant zum Tenor und Baß wandert, wobei die Einsätze teils sich ablösen, teils durch Engführung verknüpft sind, während die anderen Stimmen sich jeweils meist unbeteiligt fortbewegen. Diese Technik erscheint außerdem gewöhnlich zu Beginn der Sätze mit der Vorausnahme des C.f. in einer oder verschiedenen Stimmen vor seinem Haupteintritt im Tenor oder Kontratenor.



[1] Vgl. dazu H. Zenck, Sixt Dietrich, Publ. ält. Musik III, 2, S. 78ff. und H. Besseler, Musik d. M.-A. u. d. Renaiss., S. 262.

[2] Zenck, a. a. O.

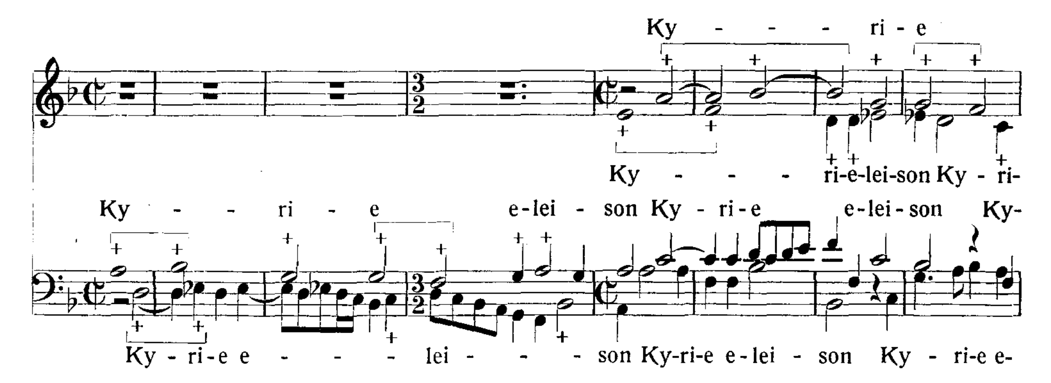
[3] Vgl. Riemann, Handbuch d. Mg. II, S. 137.

[4] Vgl. Besseler, Musik des M.-A. u. d. Renaissance, S. 265f.

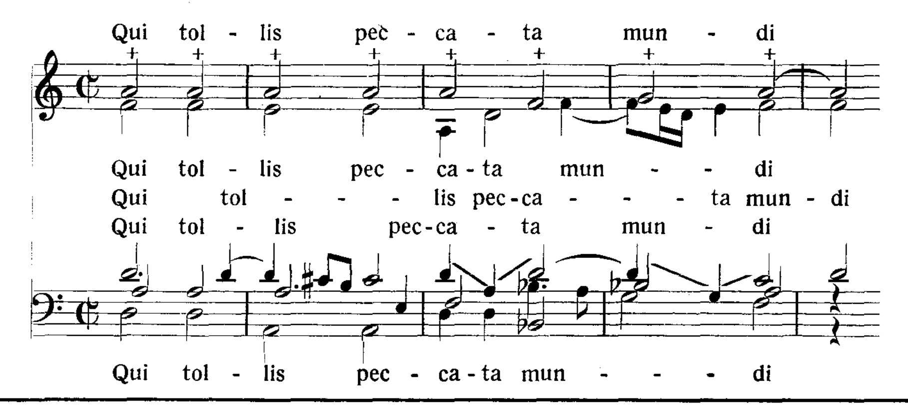
[5] Zenck, a. a O, S. 66.

[6] Vgl. King Kellog, Die Messen Dasers, Diss. München 1937.

In allen genannten Fällen bleibt die ursprüngliche Gestalt des C.f. oder C.f.-Abschnittes grundsätzlich bis auf geringfügige Abweichungen unversehrt und bildet durch den Gleichlauf ihrer Bewegung mehr oder minder einen Gegensatz zu dem Gang der übrigen Stimmen. Eine gewisse Anpassung ist erst dann festzustellen, wenn, wie etwa im zweiten *Kyrie* der fünfstimmigen *Pro defunctis*, eine knappe C.f.-Formel in derselben Stimme nacheinander in verschiedenen Dauerwerten auftritt, erst in Minimen, dann in Breven, endlich in Semibreven: ganz im Sinne altniederländischer Diminutionsübung. Eine Lockerung des starren C.f.-Prinzips, das namentlich die deutschen Meister lange festgehalten haben, ist die Folge. Der C.f. gibt allmählich seine Vereinzelung auf und beginnt sich den anderen Stimmen anzugleichen, unter Preisgabe seines symbolhaften Sondercharakters. Ein wichtiges Stadium auf diesem Wege stellen die beiden ferialen Messen dar. Hier ist



die motivisch knappe chorale Weise in der stimmpaarigen Technik, wie sie die Generation um Josquin bevorzugt, mit unverkennbarer nachahmender Verknüpfung der aus ihr geformten Stimmpaare verarbeitet. Diese „diastematische und rhythmische Umbildung des C.f."[1] zum geschlossenen thematischen Motiv, steht bereits völlig im Zeichen des beginnenden Einschmelzungsvorganges. Die Einführung einer fünften Stimme begünstigt zudem eine engere Folge der Stimmeneinsätze und damit eine Verkürzung des thematischen Ablaufes, und es bedarf nur noch der gleichwertigen Eingliederung dieser zunächst nur als „Vagans" zugelassenen



[1] Blume im Chorwerk, Heft 11, S. 4.

Stimme, um den ganzen Satz durchimitativ vermittels prägnanter motivischer C.f.-Reste zusammenzuschließen. Wenn aber im dreiteiligen *Agnus* der fünfstimmigen *Pro-defunctis*-Messe noch einmal die chorale Melodie in der alten, unversehrten Gestalt auftritt, so geschieht das nun in einem ganz anderen Sinn. Denn hier wird sie zunächst als Tenor-, dann noch zweimal als Diskantstimme zu einem beinahe rein homophon-akkordlichen Satz gesellt und bildet somit im ersten Fall gewissermaßen den harmonischen Kern, in den beiden übrigen jedoch die eigentlich nur harmonisch gestützte Melodie. Die „Verarbeitung" des C.f. erfolgt also bereits in ganz ähnlicher Weise wie im evangelischen Kirchenlied und muß infolgedessen als Sonderfall in Lassos Verhältnis zum Gregorianischen Choral angesehen werden.

Im übrigen wird, namentlich in den textreicheren Sätzen, eine lockere, durchimitierende Technik bevorzugt, die sich fast nur am Satzanfang choraler Formeln bedient. Lediglich die späte *Missa pro defunctis* erweist sich als wesentlich strenger gearbeitet, doch ist hier die überraschende Treue gegenüber der choralen Vorlage unzweifelhaft bewußte Absicht.

Für die Erkenntnis von Lassos innerer Einstellung zum Choral ist deshalb die sorglosere Handhabung der früheren Messen aufschlußreicher. Hier aber läßt die Beschränkung auf die allgemein melodisch durch prägnante Sprung-(Dreiklangs-) Motivik ausgezeichneten Anfänge der choralen Abschnitte, bei Verzicht auf mehr psalmodierende und akzentische Weiterführung, darauf schließen, daß es ihm eigentlich nur auf die rein musikalischen Qualitäten des Chorals ankommt, daß er sich aber dort durch ihn behindert fühlt, wo seine eintönig-deklamierende Führung der textbedingt lebendigen Durchgestaltung hinderlich ist.

Seiner künstlerischen Eigenart entspricht eben durchaus nicht jene entsagungsvolle Einfühlung, die Palestrina kennzeichnet und die aus dem Gefühl der inneren Verpflichtung gegenüber der symbolhaften und dogmatischen Geistigkeit des Gregorianischen Chorals erwächst. Seine Auseinandersetzung mit diesem steht schon unter dem Zeichen der Lösung von der bindenden Überlieferung, die eine Zeit kennzeichnet, welche mehr und mehr einer persönlichen Schaffensweise zustrebte. Die Bedeutung seiner choralen Messen bleibt darum im ganzen eine verhältnismäßig untergeordnete.

Die andere Gruppe innerhalb des ersten Abschnittes von Lassos Messenkomposition bildet eine Reihe von Messen, die ihrem Aufbau nach einmal an die von den Niederländern ausgebildete und überlieferte Technik, zum anderen an die aus ihr entwickelten und weitergebildeten Schreibweisen der „Römischen" und der „Venezianischen" Schulen anknüpfen, von denen die eine noch sehr stark niederländischer Überlieferung verpflichtet ist, während die andere in fortschrittlichem Geiste sich fast ganz von ihr gelöst hat. Die betreffenden Messen gehören, teils nachweisbar, teils mit großer Wahrscheinlichkeit, dem verbreiteten Typus der Parodie- oder „Transkriptionsmesse"[1] an, d. h. sie sind sozusagen über ein „opus prius factum" (hier eine Motette) gearbeitet, dem sie entweder nur thema-

[1] Vgl. K. Jeppesen, Der Kontrapunkt, S. 210.

tisch-motivischen Stoff zur freien Verarbeitung oder auch vollständige Themenzüge entlehnen. Das Verfahren ist im Prinzip bereits hinlänglich charakterisiert worden, so daß hier nur auf die einschlägigen Abhandlungen verwiesen zu werden braucht[1].

Für das niederländische Vorbild zeugt die Messe *Domine secundum actum meum*, vermutlich die erste, die Lasso geschrieben hat. Sie stammt aus den Jahren 1556 oder 1557 und dürfte in Antwerpen entstanden sein, wo Lasso sich vor seiner Münchner Berufung aufhielt[2]. Einer jener weitgeschwungenen Melodiebögen, wie sie für die Niederländer kennzeichnend sind, eröffnet das *Kyrie*. Diskant und Kontratenor, durch Nachahmung verbunden, tragen das den Molldreiklang umspielende Thema zunächst allein durch vier Takte. Dann übernimmt es die Vagansstimme, frei kontrapunktisch begleitet von den Oberstimmen, um es nach weiteren drei Takten an die beiden Unterstimmen weiterzugeben, die sich allerdings auf eine kurze Anfangsimitation beschränken. Nun schließen sich die Stimmen zum fünfstimmigen Satz zusammen, indem sie nach Möglichkeit ihre linienhafte und selten unterbrochene Bewegung fortsetzen.

Noch weiter gespannt ist der Rahmen in der Messe *Si rore aeneo* aus einer Münchner Hs., deren Entstehungszeit dort nicht vermerkt, aber ebenfalls als sehr früh anzunehmen ist. Die Bindung der paarig geführten Stimmen aneinander ist hier noch enger, nur die jeweils freien Endkadenzen der beiden Stimmpaare vereiteln die Ausbildung strenger Kanons. Das Thema ist nunmehr klar gegliedert und setzt sich zusammen aus einem intervallisch-geprägten Anfangsmotiv und mehr linearer Fortleitung. Diese zweiteilige Anlage ist durch eine trennende Minimapause noch besonders markiert. Solche Melodiebildungen finden sich im Anschluß an niederländische Formen namentlich innerhalb der Römischen Schule[3] wieder, wenn auch kaum in solch eigenartiger Ausweitung, wie sie das niederländischer Handhabung sehr gemäße Anfangsmotiv[4] aufweist. Für eine frühe Entstehung und Anlehnung an niederländische Vorbilder spricht aber außerdem die noch recht unselbständige Führung der Quinta vox, die trotz gewichtiger thematischer Ansätze selten mehr als bloße Füllstimme ist, kennzeichnend für ein frühes Entwicklungsstadium des fünfstimmigen Satzes.

Hingegen läßt die Anlage der erst aus dem Jahre 1579 nachweisbaren Messe *In die tribulationis* auf eine unmittelbare Beziehung zur Römischen Schule schließen. Nachdem feststeht, daß Lasso einige Zeit in Rom tätig gewesen ist, liegt ein solcher Einfluß nahe, und man muß sich eigentlich wundern, daß er offenbar auf dieses eine Werk beschränkt geblieben ist. Die Verwandtschaft beruht nicht allein auf der typischen zweiteiligen Gestalt des Themas, das Lasso einer Motette des lange in Italien (als Jachet de Mantua) wirkenden und vermutlich

---

[1] Vgl. P. Pisk, Das Parodieverfahren i. d. Messen d. J. Gallus, St. z. Mw. V, S. 35ff. G. Fellerer, Palestrina, S. 60. Winter, R. Giovannelli, S. 102ff.

[2] Vgl. Sandberger, Beitr. z. Gesch. d. Bayr. Hofkapelle, S. 57.

[3] Vgl. Winter, a. a. O., S. 56.

[4] Insbesondere die Ähnlichkeit mit dem völlig ausgewogenen Thema von Josquins Chanson *J'ai bien cause* (Ambros-Kade V, S. 125) ist auffallend.

Ky - - - ri - e e - - lei -
a b
Ky - ri - e e - lei - - - - - - - - - son
e - lei - -

- - - - - - - - - - son Ky - -
Ky - - ri - e e - lei - - - - - - son
- - - - - son Ky - ri - e e - lei - - son
a b
Ky - - - - ri - e e - lei - - - - - - - Ky - -

mit der Römischen Schule in Beziehung stehenden Jachet Berchem[1] entnommen und durch Einfügung der die beiden Thementeile trennenden Minimapause ganz im Sinne der römischen Praxis erweitert hat. Sie zeigt sich auch in der Behandlung der Vagansstimme. Diese ist nämlich an der thematischen Entwicklung zwar selbständig beteiligt, aber nur mit dem zweiten Thementeil bedacht, der, vom ersten abgelöst, nunmehr als unabhängiger Baustein in das Satzgefüge eingeführt werden kann. Die Grundlagen für diesen Konstruktivismus der Themenverarbeitung, wie wir ihn in der genannten, durch bewußtes Festhalten und folgerichtige Ausgestaltung überkommener Techniken ausgezeichneten Stilrichtung antreffen[2], müssen wir wieder bei den Niederländern suchen. Es sei dabei nur auf eine Erscheinung aus Lassos Schaffen aufmerksam gemacht, die möglicherweise



[1] Die Ähnlichkeit zwischen seinem Thema und dem von Palestrinas Motette *Iste est, qui ante* ist jedenfalls überraschend. [2] Vgl. Winter, a. a. O., S. 56f.

den Ansatzpunkt für die römische Gestaltungsweise enthält. Es handelt sich um die bekannte und namentlich Josquin geläufige Technik, thematisch ungleiche Stimmen zu Stimmpaaren zu verbinden. Als Beispiel sei das untenstehende *Christe* der besprochenen Messe *Si rore aeneo* gewählt, das den Sachverhalt recht gut verdeutlicht.

Es werden hier zwei Stimmen derart miteinander verknüpft, daß das Anfangsthema der einen durch das der anderen, später einsetzenden, gleichsam weitergeführt erscheint, während die erste Stimme nun die kontrapunktische Begleitung liefert. Obwohl also zwei Stimmen zwei verschiedene Motive vortragen, vernehmen wir eine einzige begleitete melodische Linie, zu der jede der beiden Stimmen ihren Teil beisteuert. Ob und auf welche Weise sich der betonte Konstruktivismus, den Lasso in diesen Frühwerken mit der Römischen Schule teilt, aus solchen und ähnlichen konstruktiven Wendungen ableiten läßt, das zu beantworten, wäre eine lohnende Aufgabe künftiger Untersuchungen.

Die letzte Gruppe von Messen aus Lassos Frühzeit sei hier kurzerhand als „Venezianische" bezeichnet; mehr nur im Hinblick auf die Verwandtschaft ihrer Schreibweise mit dem Ideal der Venezianischen Schule, als im Sinne einer unmittelbaren Beeinflussung von dieser Seite her. In den Messen *In te Domine speravi*, *Dixit Joseph*, *Locutus sum*, *Vinum bonum* und *Veni in hortum*, von denen die ersten für sechs, die beiden letzten für acht und fünf Stimmen geschrieben, und die alle in der Zeit zwischen 1565 und 1570 entstanden sind, erweist sich nämlich Lassos Stil um ein kompositorisches Mittel bereichert, das in seinen späten Werken wieder eine nicht unwesentliche Rolle spielt, die sogenannte chörige Schreibweise.

Man leitet heute diese Technik nicht mehr allein aus lokalen Bedingungen der Venezianer ab, bringt sie vielmehr mit dem Prinzip der Stimmenteilung in Verbindung, das als Äußerung eines wachsenden Symmetriegefühls bereits die paarigen Imitationen des vierstimmigen Josquinschen Satzes veranlaßt hatte und erst nach sehr gewichtigen Zwischenstadien schließlich seine letzte Steigerung in der mehrchörigen Schreibweise der Venezianischen Schule erlebt. Es geht also nicht an, aus dem Auftreten von Stimmgruppen sofort auf venezianischen Einfluß zu schließen. Gerade bei Lasso heißt es in dieser Beziehung sehr vorsichtig sein. Denn Lasso gebraucht die chörige Schreibweise verhältnismäßig selten im Sinne ausgesprochener Doppel- oder gar Mehrchörigkeit. Für zwei getrennte Chöre hat er jedenfalls weniger Messen verfaßt als etwa Handl und Haßler, aber auch Palestrina. Nur zwei von 53 Messen sind dieser Gattung zuzurechnen. Aber auch den älteren Typus des sechsstimmigen Satzes, der eine Aufteilung des Gesamtchors in zwei gleichstarke Echogruppen von unterschiedlicher Stimmlage verlangt, verwendet er noch sparsamer als selbst Palestrina. In seinen frühen sechsstimmigen Motettenmessen, die ohne Ausnahme nach eigenen Kompositionen gearbeitet sind, bedient er sich dieser Technik hauptsächlich zu Beginn der Hauptsätze, und auch da werden die beiden Gruppen meist sehr bald verschmolzen, wobei die einzelnen Stimmen sehr wohl eine gewisse Selbständigkeit bewahren und sich in freier Weise an der Durchimitation beteiligen können. Die Bildung reiner Klanggruppen wird dadurch verhindert. Andererseits läßt sich oft bemerken, daß eine lockere

Gruppierung wie von selbst aus der immer enger geführten Durchimitation herauswächst, ohne daß es zu einer gewaltsamen Ablösung kommt. Wo aber eine strenge Scheidung der Gruppen durchgeführt ist, geschieht es meist zur Hervorhebung bedeutsamer Textworte, besonders bei kurzen Phrasen wie *Domine fili, Et iterum* usw. Hier schließen sich dann zugleich alle Stimmen zum Zwecke eindringlicher Deklamation im Satz Note-gegen-Note zusammen. Die Aufteilung der Stimmen im sechsstimmigen Satz kann aber auch so stattfinden, daß zwei Gruppen zu je vier Stimmen einander ablösen und überschneiden. Solche Wendungen sind bei Lasso sehr beliebt, wohl deshalb, weil sie einen ausgeglicheneren Ablauf gewährleisten. Ausgesprochene Echowirkungen trifft man nur selten an, Lassos Zurückhaltung in dieser Beziehung ist offensichtlich. Einziges Beispiel für die folgerichtige Verwendung mehrchöriger Manieren ist die achtstimmige Messe *Vinum bonum*, in der die Trennung der beiden Gruppen entsprechend venezianischem Brauch streng durchgeführt ist. Denn hier fordert die den Satz Note-gegen-Note bevorzugende Schreibweise einen belebenden Ausgleich durch klangliche Kontraste geradezu heraus. Selbst in diesem Werk aber sind ausgesprochene Echoeffekte nur sparsam angewendet. Man begegnet ihnen lediglich beim *Cum sancto* und dann besonders im *Osanna*, in dem die Antwortgruppe auf der Quinte einsetzt, nachdem der Fragechor die Dominante modulierend erreicht hat, ganz entsprechend venezianischem Brauch. Bedenkt man nun, daß diese Technik auf eine einzige Messe beschränkt bleibt, dann muß man Lasso eine für seine Zeit auffällige Zurückhaltung der chörigen Schreibweise gegenüber zugestehen. Ganz allgemein scheint er eine planvoll-gliedernde, organische Durchbildung des Satzes in enger Anlehnung an das Textwort der auf Kontraste ausgehenden venezianischen Manier durchaus vorgezogen zu haben.

II.

Die zweite Periode in Lassos Messenschaffen ist gekennzeichnet durch einen außerordentlichen Gestaltenreichtum.

Die Werke, die ihr zugehören, sind mit einer Ausnahme Parodiemessen, d. h. „Transkriptionen“[1] mehrstimmiger Kompositionen.

Innerhalb dieser, durch die mehr oder weniger enge Beziehung auf ein musikalisches Ganze nur oberflächlich charakterisierten Messengattung stehen sich jedoch im Schaffen Lassos sehr verschiedene Typen gegenüber und zwar auf einen längeren Zeitraum verteilt. Denn da die Wahl des Modells von großem Einfluß auf den Bau der nach ihm gebildeten Messe ist und Lasso auf Grund seiner umfassenden und internationalen musikalischen Bildung Vorbilder aus dem gesamten Bereich der lateinischen Motette, des italienischen Madrigals, der französischen Chanson, des deutschen Liedes nimmt, werden die betreffenden musikalischen Idiome auch in den Messen wirksam.

Eine Anordnung allein danach vorzunehmen, würde aber angesichts der verschiedenen Elemente, die gerade die Motette und ebenso die Chanson in sich schließen, und im Hinblick auf die zahlreichen Überkreuzungen der genannten

[1] Vgl. oben S. 88.

Typen ebensowenig ausreichen wie eine rein zeitliche Reihung oder gar eine Einteilung nach der Stimmenzahl, die zwischen vier und fünf ungefähr die Waage hält.

Nun ist aber für Lassos mittlere Schaffenszeit von 1565 bis etwa 1580 eine Erscheinung von entscheidender Tragweite: der Durchbruch des liedhaften Elements in seinen Messen wie in seinem Schaffen überhaupt. Es sei darum versucht, diese eindringende weltliche Strömung in ihrem Wachsen zu verfolgen und die Art ihrer Einwirkung auf die Messenform an einigen ausgewählten Werkbeispielen zu beobachten.

Von den über weltliche Liedformen geschriebenen Messen dürften einige Madrigalmessen, die gedruckt in Lassos erster selbständiger Messenausgabe von 1574 erschienen, die frühesten sein, nicht nur deshalb, weil ihre Modelle von Cyprian de Rore stammen, dessen persönliche Bekanntschaft[1] im Jahre 1558 zur Wahl der Vorlagen angeregt haben mag, sondern auch aus inneren Gründen, die das Verhältnis von Modell und Messe betreffen und deren Berechtigung am Beispiel der Messe *Scarco di doglia* zu prüfen ist. Das Modell entstammt Rores III. Buch bei Gardano gedruckter Madrigale und erweist sich durch die lockere Art, in der die Stimmen zu Beginn der Zeilen einer durchkomponierten achtzeiligen Strophe durch knappe Motive verbunden sind, wie durch die „Kurzatmigkeit der Themen“[2] und die Sprunghaftigkeit der Stimmführung ebenso als Muster seiner motettenverwandten Gattung, wie als Zeugnis für die Eigenart seines Verfassers.

Es ist nun sehr bezeichnend, in welch selbstherrlicher Weise Lasso das gewählte Material verarbeitet. Um sein Modell für die Messe brauchbar zu machen, bildet er es gewissermaßen erst zur Motette um, ein Verfahren, das besonders für die frühe Entstehung der Messe zeugt. Dabei wird der ausgesprochen motettisch weitangelegte Anfang mit dem typisch niederländischen, fallenden Molldreiklangsmotiv fast wörtlich übernommen. Doch dann folgt unter Verzicht auf die knappen und unausgeprägten Motive der Fortsetzung eine so freie Weiterbildung, daß man beinahe von einer Neuschöpfung sprechen kann.

Im weiteren Ablauf zeigt sich zwar noch das *Christe* als auf dem zweiten Motiv des sechsten Verses aufgebaut, ein Zeichen für die Willkür der Themenwahl, doch schon im *Kyrie II* ist keine Beziehung zum Modell mehr festzustellen, es sei denn durch den Quartensprung des Tenors zu Beginn des dritten Verses. Überhaupt stellt sich durch die Bevorzugung von Quartenmotiven in dem sonst frei komponierten Stück eine gewisse Verbindung mit dem Modell her, wie sie im übrigen fast nur durch freie Verwertung einzelner Motive des 2., 4., 6., 7. und 8. Verses erzielt wird. Dabei bleibt aber die Zuweisung in den letztgenannten Fällen meist recht fragwürdig.

Von einem wirklichen Eingehen auf die Eigenart des Modells kann keine Rede sein. Vielmehr wird dieses der herkömmlichen Messenpraxis völlig eingepaßt, so daß sein Madrigalcharakter fast ganz verloren geht.

In der ebenfalls nach einem Madrigal Rores gearbeiteten Messe *Ite rime dolenti*, die zusammen mit der ebenerwähnten im Jahre 1574 im Druck erschien, ist die Umbildung der Messenform schon etwas weiter fortgeschritten. Ein stärkeres Eingehen auf das Modell ist unverkennbar. Das zeigt sich bereits darin, daß

---

1 Rore weilte 1558 in Antwerpen, als Lasso im Auftrag seines neuen Gebieters Albrecht V. von Bayern dort eintraf.

2 Vgl. A. Orel in Adlers Handbuch d. Musikgesch., S. 307.


Messe:
Ky - ri - e e-lei - - - - son Ky - ri - e e - - lei - son Ky-ri-e
Ky - ri - e e - lei - - - son Ky - ri - e e - lei - - son Ky-
Ky - ri - e e - lei - - son Ky-ri - e e-lei-son Ky - ri - e e -
Ky - ri - e e - lei - son Ky-ri - e e - - - lei-son
Ky - ri - e e - lei - - - son Ky-ri-e e - lei-son Ky - ri - e e - lei - son
Madrigal:
Scar - co di do - - - - - glia e pien di givia' in vi - - - sta
Scar - co di do - - glia e pien di givia' in - vi - sta Vis - si molt'
Scar - co di do - - glia
e pien di givia' in vi - - sta Vis - si molt' om-nia
Scar - - co di do - - glia e pien di givia' in - vi - sta Vis-
Scar - co di do - - glia e pien di givia' in vi - sta Vis-si molt'

nicht nur das charakteristisch phrygische Anfangsmotiv[1] wie üblich die Hauptsätze der Messe eröffnet, sondern auch das zweite Motiv der ersten Verszeile, sowie die Motive der dritten und vierten im Verlauf der Messe auftreten und zwar in der gleichen, imitativen Verarbeitung wie beim Madrigal. Allerdings werden die Modellmotive noch nicht gleichmäßig der Reihe nach eingesetzt, wie das später durchweg der Fall ist. Ausschlaggebend ist vielmehr das Bedürfnis nach einer sinnvollen Untermalung des Textes. So ist beispielsweise bei der Stelle



die Übereinstimmung von Wort- und musikalischem Rhythmus, im Falle von



die von Wortsinn und melodischer Bewegung für die Entlehnung von Modellstoff auf die Messe bestimmend.

Außerdem wird der Modellgehalt noch in oft ganz freier Weise aufgenommen und die bisweilen sprunghafte und abgerissene Melodieführung vielfach zu ruhigerem Fluß und größerer Rundung umgeformt, dadurch aber der herkömmlichen Messenpraxis angeglichen. Der vermehrte Gebrauch kurzer synkopischer Wendungen läßt aber dennoch etwas von der Unruhe der madrigalesken Rhythmik des Modells auch in die Messe einfließen, wie es bei der vorher besprochenen noch kaum zu bemerken war..

In wieviel höherem Maße jedoch der Charakter der Vorlage auf die Gestaltung der Messe Einfluß gewinnen kann, bezeugen etwa die Messen *Crediti propter* und *Dites maitresse*, von denen die eine bereits im Druck von 1574 enthalten, die andere aber erst mit Datum vom Dezember 1578 in einer Münchner Hs. eingetragen ist. Während in den beiden besprochenen Messen festzustellen war, daß die lockere motettische Faktur der Modelle zu einer mehr willkürlichen Handhabung des Transkriptionsverfahrens führte, wird nunmehr zu erweisen sein, wie zugleich mit deren mehr und mehr symmetrischer Anlage das Verhältnis zwischen Modell und Messe ein immer abhängigeres wird, ja sogar bis zur wörtlichen Entnahme des ganzen Satzes oder doch wenigstens seiner charakteristischen Struktur (auch ohne in jedem Falle nachweisbare thematische Beziehung!) auf lange Strecken und sämtliche Teile der Messe sich steigern kann.

Im Falle von *Crediti propter* ist dieses Abhängigkeitsverhältnis leicht nachzuweisen, da hier ein Vergleich mit dem Modell, einer Motette Lassos selbst,

---

[1] Von einem „Thema" läßt sich bei diesen knappen und in sich einheitlichen melodischen Wendungen, wie sie für das Madrigal kennzeichnend sind, kaum mehr sprechen.

möglich ist. Im anderen aber läßt sich die leider unbekannte Vorlage ihrer hinsichtlich der Struktur mehr durch französische Formen, nach Melodik und Rhythmik jedoch stark vom Madrigal[1] her bestimmte Gestalt unschwer aus dem Bau der Messe selbst rekonstruieren, da sie sich diesem offenbar ganz uneingeschränkt mitgeteilt hat. Der ausgeprägt „weltliche“ Charakter des Modells hat hier bereits den Rahmen der herkömmlichen Messenschreibweise gesprengt. Auf eine Einschmelzung im Sinne der vorher behandelten Messen, wie sie die der Messentechnik verwandte, der motettischen Schreibart nahestehende Faktur der Vorlagen viel eher ermöglichte, ist fast ganz verzichtet. Die Wahl der Modelle stand ihr im Wege. Die Preisgabe der kirchlichen Überlieferung erfolgt jedoch in einem Maße, das überrascht. Man spürt nur ganz selten die Absicht, den schlichten Bau des Modells irgendwie „kunstvoller“ zu machen. Von melodischem Fluß und ruhiger Bewegung ist wenig zu bemerken, vielmehr lösen auf akkordlichem Grunde sprunghafte Motivsequenzen, die durch Füllnoten kaum mehr geglättet sind, geradezu hastig einander ab. Die stark synkopisch durchsetzte Rhythmik der Messe atmet ganz den unruhigen Geist madrigalesker Formen.

Unter dem Einfluß dieser weltlich-liedmäßigen Stilelemente setzt sich nun auch in der Messe mehr und mehr die symmetrisch-periodische Gliederung des geschlossenen Ablaufes durch, eine Eigenschaft, die namentlich die französischen Liedformen auszeichnet. Vorzüglich im *Kyrie*-Teil wirkt dieses Neue sich entscheidend aus und kann hier so weit führen, daß die drei Teile *Kyrie–Christe–Kyrie* thematisch in dreiteiliger Liedform zusammengefaßt werden. Zunächst aber kündigt sich das Streben nach Symmetrie im kleinen an, etwa durch die Verwendung vorher verpönter melodischer Sequenzbildungen, die in Baßlage bereits Ostinatocharakter annehmen können.

Aus dem *Christe* von *Dites maitresse*



Mehr und mehr wird der wachsend homophone und melodisch vorzüglich durch die Oberstimme bestimmte Satz von dieser Tendenz erfaßt, die sich zugleich harmonische Mittel dienstbar zu machen weiß.

Als in dieser Beziehung auffälligste Erscheinungen müssen die *Missae breves* gelten. Mit den Modellen, die fast alle dem volkstümlichen Typus der französischen *Chansonnette* (hier zum Unterschied von der etwas gewichtigeren *Chanson* so genannt) entstammen, ist nämlich auch deren „leichtfertig-plappernder“ Charakter auf die Messen übergegangen, und die syllabische Deklamationsweise, die dort ganz am Platze ist, will uns zu dem feierlichen Text bisweilen wenig passen. Von den hierher gehörigen Messen, voran den vierstimmigen *On me l'a dit*, *Frère Thibaut*, *Pillons lorge* und *La la maître Pierre*, den fünfstimmigen *Sidus ex claro* und *Amar*

[1] Um Mißverständnissen vorzubeugen, sei hier vermerkt, daß sprachliches und musikalisches Idiom sich nicht notwendig zu decken brauchen, also z. B. ein lateinisches Stück durchaus nach Art eines Madrigals oder ein italienisches im Chansonstil geschrieben sein kann.

donna und der sechsstimmigen *Domine Dominus noster*, sind nur zwei nach eigenen Vorlagen, die übrigen nach denen bekannter französischer Chansonkomponisten gearbeitet. Hier der Beginn von *Amar donna*, aus dem der rein syllabisch-akkord-



liche Grundcharakter ersichtlich wird. Bemerkenswert der klare dreiteilig-liedmäßige Aufbau. Die silbenzählende romanische Deklamationsart ist besonders an anapästisch-repetierenden Rhythmen zu erkennen, wie sie sich vorzüglich in *On me l'a dit* nachweisen lassen und besonders wegen der eigenartigen Betonung, die dadurch manchem lateinischem Wort zuteil wird, auffallen. Der melodische Gehalt dieser Messen ist wenig bedeutsam. Jeder linienhafte Ansatz wird durch die völlig akkordliche Anlage vereitelt, und nur ausnahmsweise, etwa in den *Sanctus*-Sätzen, kommt es einmal zu längeren Perioden, doch auch dann nur vermittels rein akkordumspielender Sequenzketten. Entscheidend ist eben allein der klare symmetrische Aufbau, der sich mit dem Ganzen des Modells der Messe mitteilt. Im übrigen kommt dieser Gattung, selbst wenn man die große Beliebtheit, deren gerade sie sich bei den Zeitgenossen erfreuen konnte, bedenkt, innerhalb von Lassos gesamtem Messenschaffen eine verhältnismäßig geringe Bedeutung zu. Es ist nötig, das besonders zu betonen, da gerade dieser Typus bei der Beurteilung von Lassos Messenstil gelegentlich und nicht zu seinen Gunsten sehr überschätzt worden ist. Schon zahlenmäßig muß er zurücktreten hinter der stattlichen Summe von Messen, deren Modelle jenem gewichtigeren Liedtypus angehören, von dem der eben erwähnte im Grunde nur die „lockere" und trivialisierende Abart darstellt.

Kennzeichnend für das *Lied* als Gattung, wozu wir hier ebenso die französischen wie italienischen Formen (*Chanson* und *Canzone*) zählen wollen, ist namentlich seine „geschlossene" Form, das ist sein Aufbau aus in sich melodisch und — das ist wichtig — harmonisch abgerundeten Perioden. Hierdurch unterscheidet es

sich ganz wesentlich vom gregorianischen Choral der Melodie nach sowie als Ganzes von der Motette mit ihrer „offenen", im unmittelbaren Bezug auf den jeweiligen Text durchkomponierenden Gestaltungsweise. Die Melodik des Liedes wird bestimmt durch ihre enge Beziehung zum Klang, durch ihre Abhängigkeit von harmonischen Funktionen, die die melodische Linie harmonisch gebunden erscheinen lassen. In engstem Zusammenhang damit steht jener Wandel vom alten kirchentonartlichen zum Dur–Moll-Empfinden, der der ganzen Zeit das Gepräge gibt.

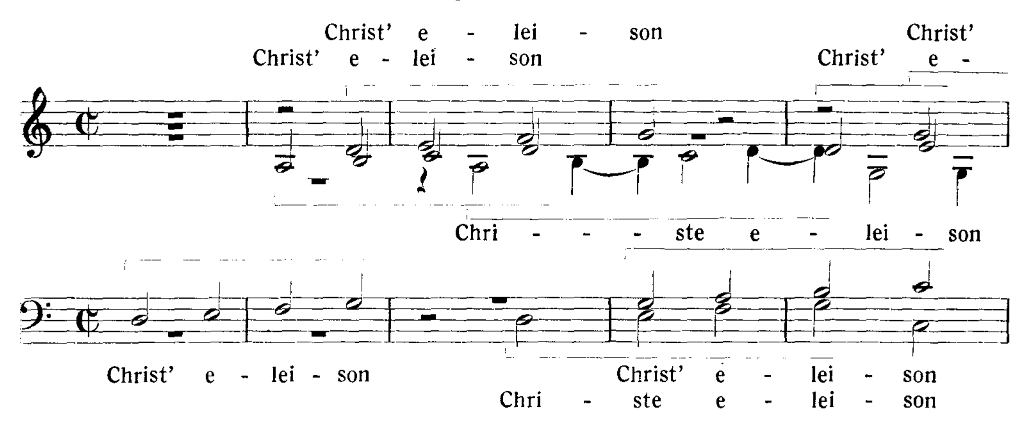
Als ausgesprochene Übergangserscheinung von der alten motettischen zu mehr liedmäßiger Gestaltung ist die nach Willaerts Chanson gearbeitete Messe *Qui la dira* anzusehen, die nur einmal handschriftlich in einem Nürnberger Kodex überliefert ist.

Die Willaertsche Chanson zeichnet sich dadurch aus, daß der liedmäßige „C.f." gemeinsam von Alt und Quinta vox, in seinen periodischen Abschnitten durch lange Pausen getrennt, so genau paarig-imitierend vorgetragen wird, daß man von einem Kanon sprechen müßte, wenn nicht der durch Kadenzen vielfach unterbrochene Ablauf dem entgegenstände. Die übrigen Stimmen imitieren die An-



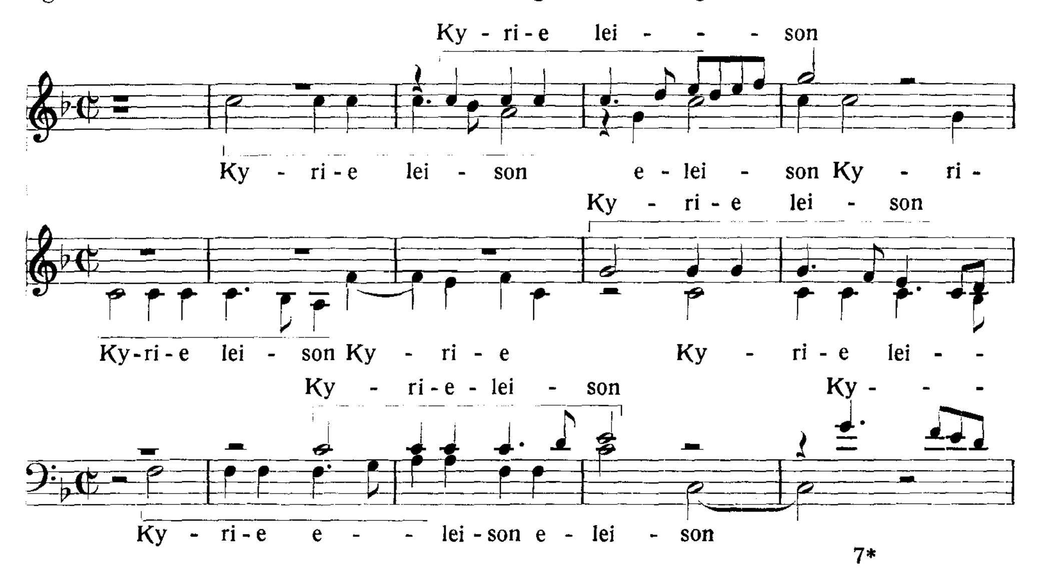
fangsmotive der Liedabschnitte. Im Anschluß daran erscheint auch im *Kyrie* (Beispiel vorstehend) der erste Liedabschnitt in reiner Form abwechselnd in Tenor und Vagans und außerdem in seinem Anfangsmotiv in durchimitativer Weise auf alle anderen Stimmen verteilt, während der sehr pausendurchsetzte Satz des Modells nach Art der Motette zu größerem Fluß durchgebildet erscheint, ohne von seinem liedhaften Grundcharakter merklich einzubüßen. In dem Gleichgewichtsverhältnis, das dabei zwischen dem melodietragenden Tenor und der melodisch von ihm abgeleiteten Oberstimme besteht, kündigt sich hier schon eine Schreibweise an, die dann besonders für die Hauptzeugen von Lassos Liedmesse charakteristisch ist und auf eine lange Ahnenreihe von der Tenor-Diskantmesse her verweist.

Für die Mischung von motettischer und liedmäßiger Gestaltung möge noch das *Christe* derselben Messe als Beispiel dienen, wobei sich das „Motettische" auf

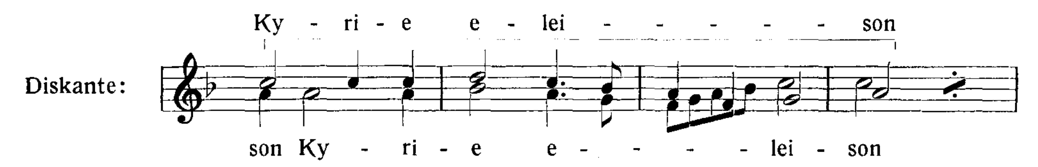


den durchimitativen Aufbau des Satzes an sich, das „Liedmäßige" aber auf das verwendete Motiv mit seinem harmonisch gebundenen (Austerzungen!), kadenzierend wirkenden Tetrachordanstieg beziehen soll.

Ein weiteres Stadium auf dem Wege zur Liedmesse vertritt die nach einer eigenen Liedmotette verfaßte sechsstimmige Messe *Congratulamini*, die bereits im



Jahre 1570 im selben Sammeldruck wie *Domine secundum actum* mit Werken von Clemens non Papa und Crequillon zusammen erschien und darum sehr früh anzusetzen ist, obwohl sie sonst schon „fortschrittlichere" Züge erkennen läßt. Auffallend sind hier besonders die der Melodie eigenen Tonwiederholungen, die einer nicht harmonisch gebundenen Melodik fremd[1], der Chanson aber durchaus geläufig und besonders häufig bei Clemens non Papa[2] anzutreffen sind. Die Führung innerhalb des in fast reinem *F*-dur (Lydisch) stehenden Stückes hat nun die Oberstimme, der sich die übrigen Stimmen zur Durchimitation des die Terz(!) und Quinte des *F*-Akkordes bevorzugenden Themas anschließen. Stark entwickelt zeigt sich hier bereits das Gefühl für Symmetrie. Besonders an den Stellen, wo, meist zum Zweck eindringlicher Deklamation, die Stimmen zum Satz Note-gegen-Note verschmelzen, ist die Herausbildung melodisch und harmonisch geschlossener Perioden gut zu beobachten.



Eine ausgesprochene Liedmesse[3] haben wir schließlich in der 1572 entstandenen und über eine Chanson Clemens non Papas gearbeiteten Messe *Je prens en gres* vor uns. Wie bei den meisten diesem Typus zugehörigen Werken läßt sich hier feststellen, daß das dreiteilige Modell auf die entsprechenden Teile der Kyriegruppe aufgeteilt ist, und weiterhin die ganze Messe nunmehr vollkommen durchsetzt. Es liefert nicht mehr nur den thematischen Baustoff für die Messe, sondern geht als Ganzes in sie ein, indem es ihr seinen fröhlichen Durcharakter aufprägt.



Wie in der Chanson, so auch in der Messe, die deren Anfangstakte in allen Stimmen übernimmt, herrscht nun die Oberstimme und drückt die anderen immer mehr zu harmonischen Begleitstimmen herab, die sich höchstens noch zu Beginn einiger Sätze zu einer gewissen selbständigen Wirkung zu erheben vermögen, während sie im übrigen zur geschlossenen Klanggruppe verschmelzen.

---

[1] Vgl. später im Abschnitt „Melodik"! [2] Vgl. Bernet-Kempers, a. a. O., S. 81.

[3] P. Wagner, der diesen Begriff meines Erachtens zum erstenmal verwendet, gebraucht ihn in engerem Sinne nur für Messen, die über Melodien von Kirchenliedern gearbeitet sind (a. a. O., S. 379). Ebenso Blume, a. a. O., S. 91. Hier ist er wesentlich weiter gefaßt.

Wie bei dieser Messe, so geht auch bei der Messe *Douce memoire* zugleich der eigentümliche Stimmungsgehalt der gleichnamigen Chanson Sandrins seinem schon sehr ausgeprägten Mollcharakter gemäß mit dem Modellganzen in den kirchlichen Rahmen ein.

Dasselbe ist der Fall bei den Liedmessen *Quand io penso* und *O passi sparsi*, deren Modelle der italienischen Canzone zugehören, dann zum Beispiel bei *Je ne mange point*, *Puisque j'ai perdu*, *Nuptiae factae sunt* und *Jager*, von denen die meisten der in ihrer Zeit sehr beliebten Gattung der Kurzmessen verwandt sind, und in denen wieder die im Diskant liegende, periodisch gegliederte Melodie einfach in Begleitung eines akkordlichen oder aufgelockert homophonen, harmonisch-stützenden Satzes erscheint, nicht ohne dem Tenor bisweilen Raum zu freierer, wenn nicht gar ebenbürtiger Entfaltung zu lassen. Dieser recht eigentlich volkstümlichen Gattung, die sich namentlich im protestantischen Deutschland großer Beliebtheit erfreute, gehört auch zum guten Teil die im Druck von 1574 als Missa *Beschaffenes Glück* erschienene an.

Diese Messe ist über eine Komposition Claudins de Sermisy geschrieben, deren Melodie ein bewegtes Schicksal gehabt hat. Sie wurde in dreistimmiger Fassung durch Clemens non Papa dem Text von Psalm 128 der Souter Liedekens unterlegt und findet sich dann 1572 in Joachim Magdeburgs Tischgesängen in Verbindung mit dem Text *Was mein Gott will, das gescheh' allzeit*[1] als protestantisches Kirchenlied. Mit diesem Text hat sie sich bis heute in den Choralbüchern erhalten und ist sehr oft mehrstimmig verarbeitet worden, unter anderem von Eccard, Praetorius, Demantius, Hammerschmidt und zuletzt von Bach in seiner Matthäuspassion. Wie schon erwähnt, ist sie als Modell von Lassos Messe im Druck von 1574 als *Beschaffenes Glück* bezeichnet und muß also zu jener Zeit auch nach diesem Text gesungen worden sein[2]. In zwei früheren Augsburger Hss. der Jahre 1568 und 1572 steht sie jedoch als *Il me suffit*, und Lasso hat sie demnach wohl in Claudins Fassung kennengelernt, die schon um 1529 bei Attaignant im Druck erschienen war. Der Vergleich der beiden Fassungen Claudins und Clements mit der Messe bestätigt das.

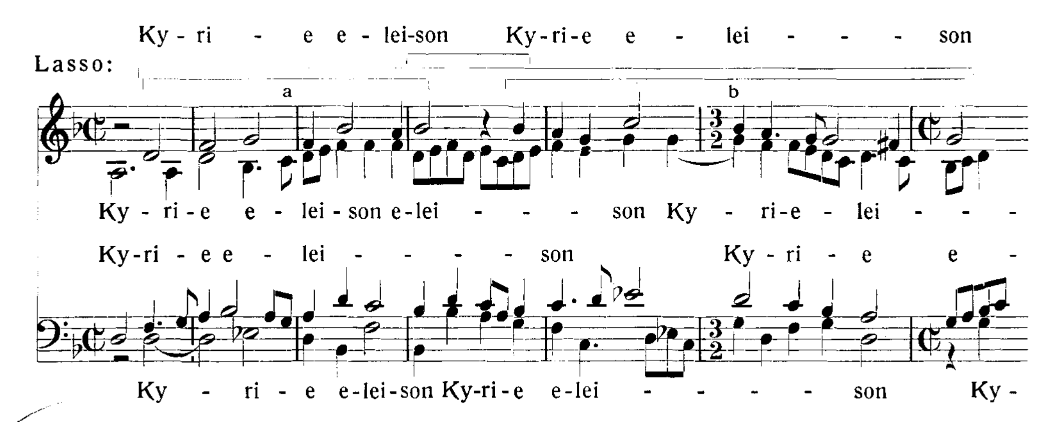
Lasso hat nun sein Modell, dessen Aufbau dem dreiteiligen Schema *a–b–a* entspricht, in allen Teilen treu in die Messe übernommen. Doch geschieht die Übernahme keineswegs schablonenhaft; vielmehr waltet schon bei der sorgsamen Aufteilung des dreiteiligen Vorbildes auf die entsprechenden Abschnitte der *Kyrie*-Gruppe ebenso weitgehende Freiheit in der Aufnahme des Modellsatzes in seiner Gesamtheit wie Mannigfaltigkeit bei der „Aussetzung" der auch mitunter in unbegleiteter Form übernommenen Melodie.

Das eine wird deutlich bei einer Gegenüberstellung von *Chanson* und *Kyrie*.



[1] Vgl. Zahn, Die Melodien d. deutschen evang. Kirchenlieder, Nr. 7568.

[2] In Melchior Neusidlers „Teutsch Lautenbuch" von 1574 findet sie sich jedenfalls unter



Man bemerke, wie etwa die den Vordersatz der ersten Melodiezeile von ihrem Nachsatz trennende Pause in der Messe durch ein Zwischenspiel überbrückt wird, das schon sehr an die instrumentalen der späteren Zeit gemahnt, und das hier die periodische Grenze fließend macht, ohne sie irgendwie zu verwischen.

Der andere Fall begegnet uns beispielsweise im *Christe*, wo die stimmpaarige Einführung des Mittelteils der Melodie dessen wesentlich überleitenden Charakter sehr schön zum Ausdruck bringt. Oder aber: die Wiederholung des Vordersatzes im zweiten *Kyrie* geschieht in der paarigen Technik mit thematisch ungleichen Stimmen, die der einen jeweils die kontrapunktische Begleitung der anderen, durch die Liedmelodie führenden, zuweist. Die Melodie selbst bleibt während alledem ganz unversehrt und als solche hörbar, sie wechselt gewissermaßen nur das Gewand. Sie beginnt das *Gloria* und beherrscht das *Qui tollis* mit allen ihren Teilen, taucht im *Credo* stets an entscheidenden Stellen auf, liefert den thematischen Gehalt für das *Crucifixus*, um schließlich auch den Schlußteil zu Ende zu führen. Im *Sanctus* wird sie, zu „Pfundnoten" zerdehnt, nach deutscher Art im Diskant eingeführt und von den übrigen, unter sich frei imitierenden Stimmen umspielt. Auch das sonst meist freie *Benedictus* zehrt vom melodischen Gehalt des Vordersatzes. Im *Osanna* erscheint das Anfangsmotiv in der stimmpaarigen Technik verarbeitet, und das *Agnus* endlich verwertet noch einmal die gesamte Melodie, die zwischen Ober- und Unterstimme erst motivisch verkürzt und gedehnt auftritt, um endlich im rein homophonen Satz auszuklingen. In keinem Teil der Messe gleichen die mannigfaltigen Verarbeitungen ganz dem Modell, die Variationen einander, und dennoch ist die Liedweise stets ganz gegenwärtig.

Dieselbe Technik finden wir in den Messen *Susanne un jour* und *Le berger et la bergère*. Auch sie zeichnen sich dadurch aus, daß sie eine Liedmelodie als „C.f." in dem neuen Sinn verwenden. Allerdings ist jetzt dessen Lage wieder etwas verschoben. Es waltet nämlich in diesen Werken ein höchst eigenartiges Gleichgewichtsverhältnis zwischen den beiden melodietragenden Tenorstimmen und dem durch seine natürliche Lage gewichtigen Diskant. Die Oberstimme ist hier gleichsam aus den Tenorstimmen abgeleitet, sie übernimmt deren thematischen Stoff ganz

den „Teutschen Dentz" mit dem Titel „Beschaffens glück ist vnuersammpt", wie mir Rudolf Steglich mitteilt.

unverändert oder leicht variiert oder bildet neue und selbständige Kontrapunkte zur Liedmelodie. Wir bemerken also eine neuerliche Verlegung des thematischen Schwerpunktes von der Oberstimme in den Tenor. Der Gedanke an eine Rückkehr zum alten C.f.-Prinzip liegt nahe und wird dem oberflächlichen Betrachter ganz besonders durch das Beispiel der Messe *Jesus ist ein süßer Name* nahegelegt, zumal diese wie die früheren C.f.-Messen unmittelbar über eine einstimmige, unbegleitete Melodie gearbeitet ist, eine Eigenschaft, die sie von den bisherigen Transkriptionsmessen offensichtlich unterscheidet. Allerdings handelt es sich nicht um eine chorale Weise, sondern um die Melodie eines Kirchenliedes, die sich in der gebrauchten Fassung in einem Münchner Gesangbuch aus dem Jahre 1586 befindet[1].

Darin liegt aber bereits der entscheidende Unterschied. Zwar wird in Lassos Messe, die nur in einer einzigen Hs. der Münchner Staatsbibliothek vom Jahre 1620 vorliegt und vermutlich späten Datums ist, das melodische Schwergewicht wieder mehr in den Tenor verlegt, während die übrigen Stimmen sich zur Imitation der Anfangsmotive der Melodiezeile zusammenschließen, oder aber die „chorale" Zeile entweder genau (auf diese Weise ist meist die Oberstimme bevorzugt) oder stückweise dem später einsetzenden Tenor vorwegnehmen. Wir bemerken also eine Handhabung, die der des choralen C.f., etwa im *Kyrie* der fünfstimmigen *Pro defunctis*-Messe, ähnlich scheint. Die Liedgestalt des hier gebrauchten „C.f." läßt jedoch eine Zuordnung dieser Liedmesse zu den choralen in keiner Weise zu. Das Vorbild für Lassos Gestaltung ist vielmehr in der ihm durch sein langes Münchner Wirken vertrauten Praxis jener deutschen Liedbearbeitung zu suchen, wie sie vor allem Senfl in seinen kunstvollen Liedsätzen pflegt. Nur ist nunmehr der Gegensatz, der dort noch zwischen den beginnenden Stimmen und der später einsetzenden und rhythmisch gedehnten Liedweise bestand, durch eine mehr ausgeglichene und alle Stimmen gleichmäßig erfassende Gestaltung getilgt. Der „C.f." geht infolgedessen fast völlig im Gesamtorganismus der Stimmen auf, er bleibt jedoch dessen gewichtigstes Glied. Dadurch, daß er die übrigen Stimmen durchdringt und diesen häufig die Weiterführung der Melodie überläßt, bewirkt er den musikalischen und gehaltlichen Zusammenschluß des Ganzen.

Diese innere Geschlossenheit macht es möglich, daß sowohl *Credo* wie *Agnus*, die gewichtigsten Messensätze also, entgegen dem sonst in den Transskriptionsmessen geübten Brauch nicht mit dem Hauptthema, im vorliegenden Falle also mit der ersten Melodiezeile, eröffnet werden, sondern mit der dritten bzw. vierten. Oder: daß die Melodie auf kurze Strecken ganz aussetzt und unversehens Neubildungen aus ihrem Geiste an ihre Stelle treten. Denn die Melodie als musikalisch-poetisches Ganze bleibt stets gegenwärtig und durchdringt den kompositorischen Satz bis in alle seine Teile, nicht mehr als nur konstruktives Band, sondern als Gestalt.

Man wird deshalb dieses eigenartige Werk nicht als C.f.-Messe im alten Sinn, sondern als die kunstvollste Form von Lassos Liedmesse anzusehen haben.

(Schluß folgt)

---

[1] Vgl. W. Bäumker, Das katholische deutsche Kirchenlied, I, 117 und II, S. 376f., und Zahn, a. a. O., S. 107.

Beethovens Werkthematik, dargestellt an der „Eroica"

Von Walter Engelsmann, Dresden

Das Wesen der Beethovenschen Werkthematik, seiner Evolutionskunst, seines Kompositionsgesetzes, seiner Gestaltungsgrundsätze oder wie immer man Beethovens „Verfahren" (so nennt es Richard Wagner) bezeichnen mag, läßt sich, soweit es die musikalisch technischen Auswirkungen betrifft, in vier Kernsätzen zum Ausdruck bringen, die in sinngemäßer Anwendung für alle sonatenförmigen Werke Beethovens Gültigkeit haben und ebenso der wissenschaftlichen Forschung wie der praktischen Auswertung dienen wollen[1]. Diese lauten:

1. Der erste Satz erweitert das Werkthema durch Vermehrung oder Streckung seiner Glieder solange bis das Ende des Werkthemas (Thema-Ende) als Th_2 (sogenanntes zweites Thema in der Dominanttonart) eine Eigengestalt angenommen hat, die aber in allen Gliedern vom Werkthema abhängig bleibt. Th_2 ist stets nur relativ gültig. Der Weg von Th_1 zu Th_2 ist Werkthemastreckung bis zur Thema-Polarität aus Thema-Anfang und Thema-Ende. Polspaltung.

2. Der langsame Satz prägt aus den Urmotiven des Werkthemas (Anfang und Ende) eine Melodie (Extrakt des Werkthemas), die in deren Verlauf die treibenden Kräfte des Werkthemas ausgewichtet (verkreuzt). Geschieht dies in Variationen, so sind deren Bewegungs- und Vermehrungsglieder die Urmotive des Werkthemas. Oft leuchtet im langsamen Satz (manchmal im letzten, *f*-2) das Werkthema in verklärter Prägung als „Vision" auf (*c*-13 in *as*-moll, *B*-106 in *G*-dur, 9. Sinfonie in *Es*-dur usw.). Polverkreuzung.

3. Der Tanzsatz (Scherzo u a) spielt die Urmotive des Werkthemas gegeneinander aus, der Hauptteil den Anfang oder das Evolutionsglied, der Mittelteil das Endglied des Werkthemas. Oder umgekehrt (Eroica). Polzerlegung.

4. Der Schlußsatz wendet entweder die gesamte Entwicklung des ersten Satzes um (er kehrt rückläufig in den Anfang zurück, *c*-13, 1 , 3 , 9 Sinfonie) oder er ist ein Antwortsatz auf dem umgekehrten Werkthema (*f*-57, *B*-106) oder er ist ein Sammelsatz (Fugenthema oder Thema mit Variationen), zu dem die Vordersätze präludieren (*F*-59, *E*-109, *As*-110) oder er ist Gestaltprägung und letzte Willensform aller Werkthemavarianten (9. Sinfonie) oder er ist ein Kuppelsatz über den Themapfeilern (Eck-

---

[1] Meine Forschungsergebnisse über Beethovens Kompositionsverfahren habe ich in drei Fassungen veröffentlicht: 1. Das Gesetz (Musik, März 1925); dazu: Die Sonatenform Beethovens, Probleme (Neue Musikzeitung, Februar 1926, 2 Hefte) und: Die Sonatenform Beethovens, sein Kompositionsprinzip (Neue Musikzeitung 1927, Heft 19/20). 2. Beethovens Kompositionspläne Filser, Augsburg 1931. 3. Beethovens Kompositionsgesetz, das Kunstgesetz der Sinfonie (Musical Quarterly, New York, Januarheft 1937). Dieser letzten Fassung wurden die oben genannten vier Kernsätze wörtlich entnommen. Das dort in Noten gegebene Beispiel der ersten Sinfonie ist für alle sonatenförmigen Werke Beethovens gültig und findet im folgenden auf die Eroica die sinnentsprechende Anwendung.

punkten des Werkthemas und seiner Varianten) der Vordersätze (Eroica) oder er ist eine Kombination dieser Möglichkeiten. Polverschmelzung.

Das Werkthema enthält in seinen Urmotiven den Kraftspeicher für den gesamten Melodiestrom des ganzen Werkes[1].

Jedes Beethoven-Werk hat (gerade darum) einen eigenen Gestaltungsplan, der als ganzer abhängig ist vom motivischen Aufbau des Werkthemas. (Ein neues, unbezogenes zweites Thema sowie einen neuen, unbezogenen zweiten, dritten, vierten Satz kann es mithin in einem Beethoven-Werk nicht geben.)

*

In der Eroica erklingt das Hauptthema des ersten Satzes nach zwei einleitenden Akkordschlägen, wie sie auch das Werk beschließen. Dies ist

das Werkthema der ganzen Sinfonie (Beispiel 1).

Das Werkthema umfaßt drei deutlich unterscheidbare Motivgruppen: Akkord — Ebene — Lauf, deren klare Gliederung, unterstützt durch die exakte Trennschärfe zwischen den Motivgruppen, es erlaubt, alle späteren Themavariationen genau darauf zu beziehen und dadurch zu charakterisieren. Um technisch sachlich zu sein und zu bleiben, sollen die drei melodischen Abschnitte (Motivgruppen) des Werkthemas mit den unverfänglichsten Bezeichnungen x–y–z benannt werden, also in folgender Weise:

Werkthema-Anfang = x = Bewegtes Akkordspiel zwischen den Tongrenzen *es–b–b–es* (vgl. letzter Satz).

Werkthema-Mitte = y = Spiel der Sekunden *d–cis–d* und *g–as–g* um eine bewegte Synkopenebene, vermehrt um eine Sekundschleife *g–f–g–as–g*.

Werkthema-Ende = z = Melodielauf abwärts von *b* nach *es* und aufwärts von *b* nach *es*, also mit den Tongrenzen *es–b–b–es*!

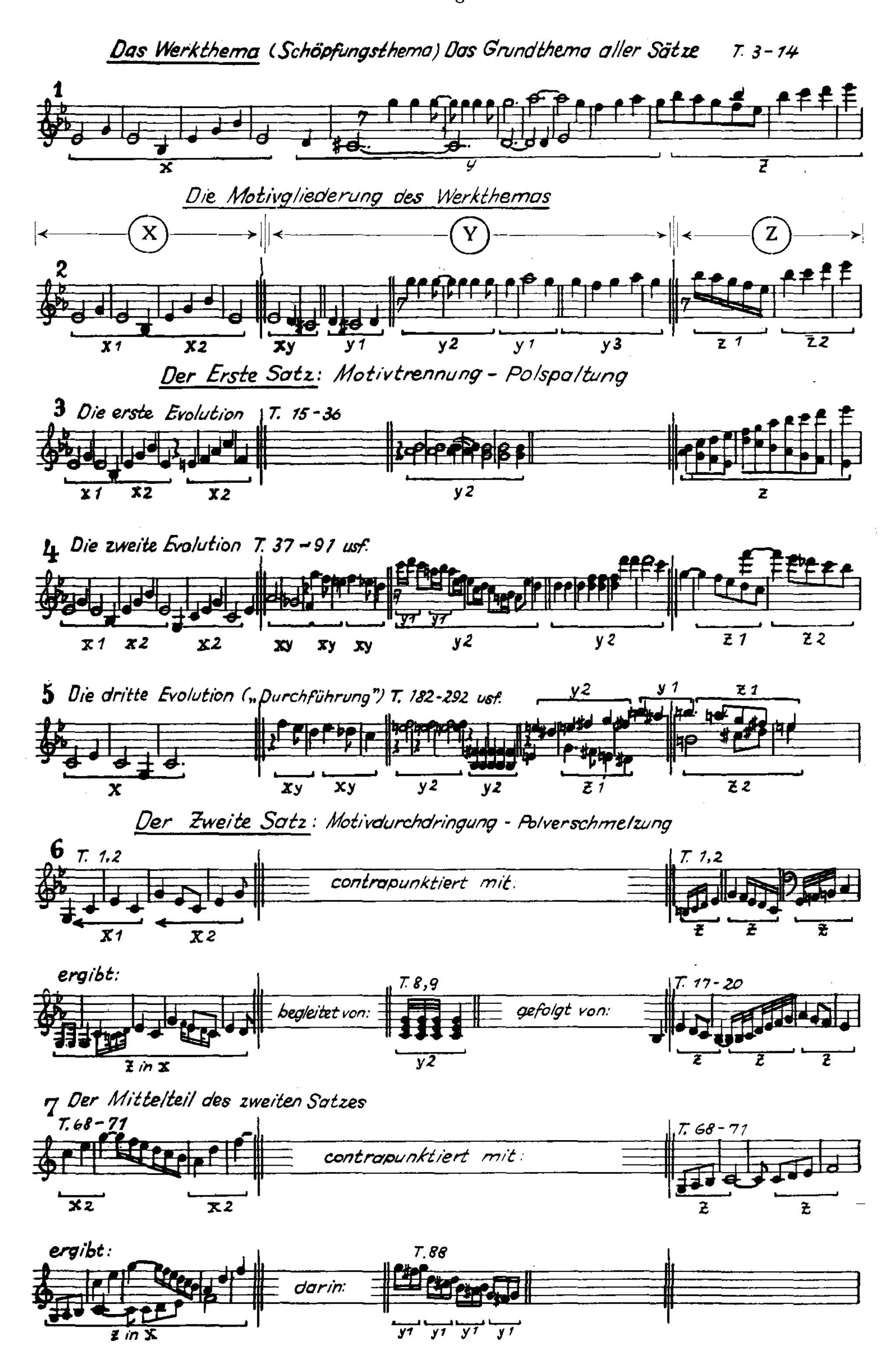
Von besonderer Bedeutung ist der Verbindungszug *es–d–cis* zwischen Anfang und Mitte, also zwischen x und y, der hier als Kopula xy bezeichnet sei.

Da Beethoven die melodische Evolution (Beispiel 2) durch Vermehrung aber auch durch Streckung der Einzelglieder seines Werkthemas herbeiführt, so treten

[1] Wenn ein Sonatenwerk Beethovens mit einer sogenannten Einleitung beginnt, so steht das Werkthema am Anfang dieser Einleitung und diese selbst ist in ihrem Verlauf bereits die erste Evolution des Werkthemas (Einleitung = Großthema). Der Allegro-Hauptsatz beginnt dann entweder im Richtungssinne des Werkthemas wie in der 1. Sinfonie und in der Sonate *c*-13 oder er läuft in umgekehrter Richtung, also aus dem Werkthema-Ende an, wie in der 2. Sinfonie, deren Allegrosatz aus dem 7. Takt des Werkthemas, also aus dem Werkthema-Ende entspringt. Die ganze Evolution verläuft mithin in solchen Falle der Werkthema-Richtung entgegengesetzt:

Werkthema-Ende (Takt 7) = Allegrohauptsatz-Anfang




Das Werkthema (Schöpfungsthema) Das Grundthema aller Sätze T. 3-14
1
x
y
z
Die Motivgliederung des Werkthemas
X
Y
Z
2
x1 x2 xy y1 y2 y1 y3 z1 z2
Der Erste Satz: Motivtrennung - Polspaltung
3 Die erste Evolution T. 15-36
x1 x2 x2 y2 z
4 Die zweite Evolution T. 37-91 usf.
x1 x2 x2 xy xy xy y1 y1 y2 y2 z1 z2
5 Die dritte Evolution („Durchführung") T. 182-292 usf.
x xy xy y2 y2 y2 y1 z1 z1 z2
Der Zweite Satz: Motivdurchdringung - Polverschmelzung
6 T. 1,2
x1 x2
contrapunktiert mit:
T. 1,2
z z z
ergibt:
z in x
begleitet von:
T. 8,9
y2
gefolgt von:
T. 17-20
z z z
7 Der Mittelteil des zweiten Satzes
T. 68-71
x2 x2
contrapunktiert mit:
T. 68-71
z z
ergibt:
z in x
darin:
T. 88
y1 y1 y1 y1


Der dritte Satz: Motivisolierung - Poltrennung
8
T. 1 - 14
xy
x
y1 in y2
z
z
y2
z
z
9 Der Mittelteil des dritten Satzes
T. 1 - 7
T. 33-36
T. 70 - 73
x
y2
xy
z
Der Vierte Satz: Motivsammlung - Polverschmelzung
Z
Y
X
10
T. 1-6
T. 6-9
z
y
y
xy
x
x3
Variationen
11
12
T. 44-47
Var. 1 T. 46,47
Var. 2
Var. 3 T. 78-85 (93)
mit:
x
y2
z
xy z
13
Var. 4. T. 119 - 128
14
Var. 5 T. 213 - 220 usf.
x
mit
zy
x
mit
yz
Die Werk - Coda
X
Y
Z
15
T. - 13 usf.
T. - 11, 10
T. - 7,6
T. - 5,4
xx
y
y
z
z
Die Schlußtakte:
Ur-x
Satzvarianten des Werkthema - Anfangs
16
1. Satz
2. Satz
3. Satz
4. Satz

beim Überschneiden und Ineinandergreifen der Motivgrenzen auch melodische Gebilde auf, die als Zwischenglieder nicht immer eindeutig zu bezeichnen aber gerade darum als wirkende Evolutionskombinationen um so leichter zu erkennen sind.

x wird im folgenden zerlegt in x_1 und x_2.

xy als Kopula bleibt annähernd konstant.

y erscheint als y_1 = Sekundzug ab und auf, y_2 = Synkopen einstimmig oder Akkordsynkopen, y_3 = Sekundschleife aus zweimal y_1 (auf und ab).

z erscheint als z_1 abwärts und als z_2 aufwärts.

Sofort nach Abschluß des Werkthemas und aus ihm herausströmend beginnt durch Vermehrung aller Glieder

die 1. Evolution, Takt 15—37 (Beispiel 3), bestehend aus $x+x_2$ ... y_2-Akkordsynkopen ... z_1+z_2.

Unmittelbar anschließend folgt, den Gesamtbogen der Exposition umfassend,

die 2. Evolution (Beispiel 4), bestehend aus:

$x+x_1+xy$ (unten *as–ges–f*, oben *es–e–f*).

xy = Kopula wird abgestoßen und freigestellt, mit andern Worten: Das xy-Glied tritt melodiebildend auf, und zwar über einer y_2-Ebene, d. h. auch die sogenannten Begleitstimmen sind alle thematisch. Grundrißbedingt (also immer rundläufig in der Richtung x–y–z–x–y–z) folgt nach eingestreuten z-Gliedern

y_1 in y_2, d. h. Ketten von Sekundgliedern mit Synkopencharakter. Diesen folgt ebenso grundrißbedingt eine weitere Ausbildung der y_2-Ebene, d. h. die Entwicklung zielt dahin, nach der soeben erfolgten Freistellung der y-Glieder auch die z-Glieder des Thema-Endes freizustellen.

y_2+z = Thema$_2$. Dies sogenannte zweite Thema ist das freistehende Werkthema-Ende! und darum niemals neu, sondern in allen Gliedern abhängig vom Werkthema, also stets relativ.

Dem bisherigen Melodieteil der Exposition folgen (wiederum grundrißbedingt, also werkthema-logisch) z-Ketten (es sind die Melodiezüge in Terzketten der Staccato-Streicher und Holzbläser), worauf die „unendliche Melodie" ohne erkennbaren Absatz (sie ist, wie Wagner sagt „unaufhörlich") über y-Glieder in das Anfangs-x zurückgleitet, das kurz vor der sogenannten „Durchführung" in *B*-dur erreicht wird. Aus diesem x-Motiv heraus läuft die Durchführung an, die mit xy-Kopulagliedern beginnt und nach 26 Takten in

die 3. Evolution (Beispiel 5) übergeht. Diese Durchführungsevolution ist die weiteste und streckt die Werkthemaglieder meist bis zur Zersplitterung. Sie setzt nochmals mit dem Werkthema-Anfang-x im Baß ein, kontrapunktiert diesen mit y_1-Synkopenketten, weitet die Melodie abermals auf xy-Kopulagliedern, führt sie durch gewaltige Sequenzen von y_2-Akkordsynkopen bis zu einer auspendelnden y_2-Ebene auf *H* = Dominante von *e*. Hier vermeidet Beethoven (wie meist), die erste Fassung des Werkthema-Endes (also des sogenannten zweiten Themas) zu wiederholen. Er bildet vielmehr zufolge der weitesten Streckung der Mittelgliedergruppe ein entsprechend stärkeres z-Glied des Werkthema-Endes aus, und zwar eines, das dem Original-Ende des Werkthemas fast gleichlautet, bestehend aus:

y_3-Sekundschleife + z (nämlich z im Original!, d. h. also: z_1 gegen z_2 kontrapunktiert!: Violoncelli gegen Oboe). Diese bekannte *e*-moll-Melodie (Subdominanten-Tiefparallele in *Es*), die den Theoretikern so viel zu schaffen machte, daß sie an ein neues „drittes Thema" glaubten, ist in der Tat das (der weitesten Evolution entsprechend ausgebildete) freigestellte Schlußglied des Werkthema-Endes, sinnvoll und lebendig nur durch seine unmittelbare Beziehung zum ausgedehnten y-Mittelbau dieses gewaltig gestreckten Melodiebogens. Daß die Rückleitung zur Reprise wieder aus x-Gliedern (*Ces*-dur) herausführt, liegt nahe. Sie bewegt sich über y-Vorhaltketten und y_2-Ebenen der Streichersechzehntel (*b–as*) unmittelbar in die berühmten Überleitungsakte zur Reprise, die nichts anderes darstellen als einen freilich genialen thematischen Vorhalt des x (Tonika) unter y (Dominante), der, falls er darüber läge, fast trivial wirken könnte.

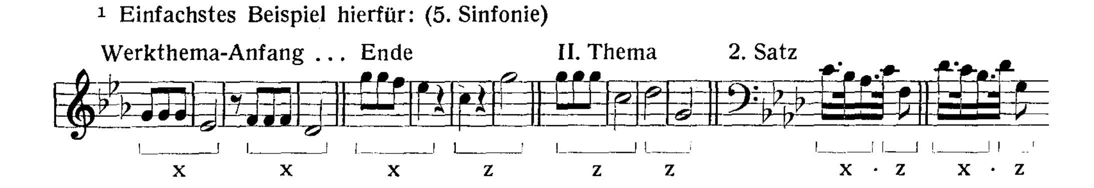
Die Reprise ist nicht notengetreu, wohl aber thematreu, indem sie die gleichen Motivgruppen in gleicher Reihenfolge (auch in andern Kombinationen) zu weiteren Steigerungen treibt, wobei nun beide Werkthema-Endfassungen nacheinander auftreten. Die Coda des Reprisenteils (*Es*-dur, x im Baß) führt schließlich eine T–D-Kadenz der vereinten xyz-Glieder vor, aus deren Quellkraft die sogenannte Prometheus-Melodie des letzten Satzes entspringt.

Das Ende des ersten Satzes (die Satzcoda) besteht in den letzten 19 Takten aus einer Folge von z- und y-Gliedern, worauf der nächste Satz aus Gründen der kontinuierlichen Evolution (Richtung x–y–z) mit x-Gliedern des Werkthemas beginnt.

Der zweite Satz (Beispiel 6) bringt den Kreislauf der Evolution zum Stillstand. Dies geschieht technisch dadurch, daß der Werkthema-Anfang mit dem Werkthema-Ende oder was dasselbe ist, das erste mit dem zweiten Thema enggebunden wird[1]. Hierdurch verliert das Werkthema seine Evolutionskraft. Es befindet sich im Zustand der Entspannung, d. h. die wirkende Themakraft ist tot. Es entsteht eine endliche Melodie im Strom des unendlichen Geschehens, der, als Werkentwicklung weiterfließend, die konstante Satzmelodie mit sich trägt. Diese Melodie wird nicht in sich selbst durch Evolution gestreckt. Sie wird durch Variation gesteigert, d. h. sie wächst nicht zeitlich, sondern räumlich, sie wird nicht länger, sondern gewinnt an Volumen. Der langsame Satz ist also kein handelnder (treibender), sondern ein reflektierender (ruhender).

Die Melodie des Marcia funebre besteht aus x_1-rückwärts + x_2-rückwärts, kontrapunktiert mit z-Gliedern (zuerst z_2 dann z_1), im Baß unterzogen von lauter z_2-Vorschlagszügen der Kontrabässe. Variationsglied ist (vgl. Kernsatz 2) das in der Melodie fehlende Glied, nämlich die y_2-Ebene als rhythmische Akkordbebung (Trommelrhythmus). Als sogenannter zweiter Gedanke erscheinen die vorher

[1] Einfachstes Beispiel hierfür: (5. Sinfonie)



kontrapunktierten z-Motive nun in *Es*-dur zu einer Melodie aus reinen z-Gliedern (z_1-ab, z-auf, z_1-ab) gesponnen.

Im Mittelteil (Beispiel 7) feiert das x-Glied seine Auferstehung. Die Melodie besteht aus x_2-auf, enggebunden mit z-ab, unterführt von z_2-Zügen und y_2-Ebenen. Variationsglied ist im folgenden das in dieser Melodie fehlende y_1 in Ketten. Am Ende des wiederholten Hauptsatzes wird x von z entkontrapunktiert, d. h. aus der Verklammerung gelöst. Dem Logos der rundläufigen Entwicklung zufolge ist zu erwarten, daß der nächste Teil mit y-Gliedern beginnen wird. Das geschieht.

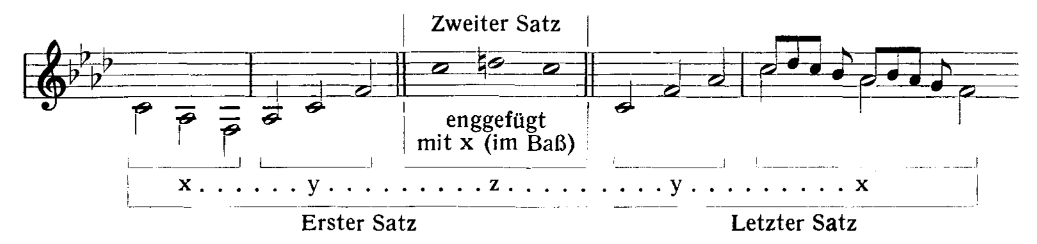
Der dritte Satz (Beispiel 8) isoliert die Werkthemapole, die in den Satzabschnitten getrennt „vertanzt" werden (vgl. Kernsatz 3).

Die Melodie des ersten Teils besteht aus y_1-Sekundketten in y_2-Ebene mit z-Schluß. Gegen Ende wird x angespielt, wobei die Kopula xy eine Trillerbetonung (also aus y) erhält.

Die Melodie des Mittelteils (Beispiel 9) besteht aus x-Gruppen (Hörner), die, immer von dem gleichen Logos (x–y–z) weitergeführt, nach y_2-Ebenen mit freien z-Schlüssen (Flöte) in reinen z-Zügen (Hörner in Sexten) enden.

Nach der Wiederholung des Hauptteils schließt die Satzcoda mit x-Gliedern unter y_1-Sekundketten, d. h. sie drängt auf das z-Glied zu, mit dem der letzte Satz (also rückläufig) beginnt.

Der vierte Satz (Beispiel 10). Die letzten Sätze Beethovens kehren meist in ihrem Gesamtgeschehen rückläufig entweder auf dem umgekehrten Werkthema oder in rückläufiger Anordnung der Werkthema-Gliederfolge in den Ausgangspunkt, also in die Urmotive des Werkthemas zurück. Aus solchem Kreisschluß des Geschehens prägt Beethoven eine jeweils andere aber stets werkthematisch grundrißbedingte also eigengesetzliche Kunstgestalt. Zur Erklärung dieses Kunstmittels sei hier ein Musterbeispiel für Rückläufigkeit auf dem umgekehrten Werkthema in der Sonate *f*-57 angeführt, deren Ecksätze sogar auf denselben Akkordrückungen *c–Des–c* (bzw. *f–Ges–f*) ablaufen.



Der Schlußsatz der Eroica ist im Satzthema rückläufig, im ganzen jedoch ein Sammelsatz auf dem konstanten Werkthema-Extrakt. Wohlverstanden: das Schlußglied des Satzthemas ist jetzt nicht das Werkthema-Ende, sondern der Werkthema-Anfang![1] Der Satz beginnt mit einer Kette von z-Gliedern, die nach Akkordfolgen der y_2-Ebene von x-Motiven aufgefangen werden. Die Melodie ist also jetzt infolge der umgekehrten Werkgliederanordnung (z–y–x) rückläufig. Das

[1] Wenn ein sonatenförmiges Werk Beethovens eine „Einleitung" hat, aus der der erste Satz rückläufig ansetzt (vgl. Anm. 1, S. 105), so kann es geschehen, daß der letzte Satz zu diesem wiederum rückläufig, also zum Werkthema (Einleitung) gleichgerichtet verläuft.

solcherweise als Endglied entstandene urthematische x-Motiv hat ganz besondere Eigenschaften. Es ist der Extrakt aller vorhergehenden x-Varianten. Es besteht mit Auslassung der Durterz aus den Melodie-Eckpfeilern (*es–b–b–es*) des Ur-x-Motivs. Dem x-Extrakt folgt ein Nachsatz (mit x_3 bezeichnet), der seine Pfeiler (*es–b–es*) mit y_1 und y_3 umspielt. Man erinnert sich, daß auch das Original-z-Glied des Werkthemas zwischen diesen Grenzen pendelt. Die Wucht des z-Anschwunges treibt diese x-Gruppe zu Wiederholungen, die von y_2 und xy gestreckt werden. Es wurde also den gehäuften Gliedern des z-Anlaufs ein Werkthema-Extrakt entgegengestellt, der, aus entsprechend vielen x–y–z-Gliedern gestemmt, dem immer gleichgerichtet treibenden Melodiestrom des bisherigen Werkverlaufs hemmend gegenübertritt. Dies Pfeilerthema ist von nun an konstanter Variationsgrund, über dem nacheinander die verschiedenen Werkthema-Glieder als Variationsmotive melodiebildend einbezogen werden (Beispiel 11). Man kann sagen, der Gesamtstrom des Werkes fließe jetzt durch die Werkthema-Pfeiler hindurch und werde von diesen wie von einem Wehr so angestaut, daß ein Motivglied nach dem andern sich zwischen seinen Streben fange und wie von einem Rechen darin festgehalten werde.

Die erste Variation (Beispiel 11, y) kontrapunktiert y ein.

Die zweite Variation (Beispiel 11, z) nimmt z_1 und z_2 in sich auf.

Die dritte Variation (Beispiel 12) fügt die im x-Extrakt fehlende x-Terz hinzu und bildet in enger Bindung von $x+x+y+z$ eine Sammelmelodie aus, die von y-Ebenen durchflochten und von z-Gliedern umspielt, beständig vom x-Extrakt getragen wird, also auf den Werkthema-Pfeilern schwebt. Es ist die als Prometheus-Melodie bekannte und berühmte Klangfolge. Da sie eine ideale Kombination sämtlicher Themaglieder darstellt, kann sie als die melodische Erfüllung der Gesamtevolution des Werkthemas und somit als das Klang- und Willensziel der Sinfonie aufgefaßt werden[1].

Die vierte Variation fugiert diese Melodie (Beispiel 13).

Die fünfte Variation (Beispiel 14) in *g*-moll prägt die Melodie des Mittelteils der rondoartigen Anlage des Satzes. Sie ist aus y- und z-Gliedern gewebt und, ebenfalls über den x-Pfeilern schwingend, aus deren x_3-Nachsatz geweitet. (Sie wurde also aus dem Satzthema-Ende gewonnen und vertritt somit die Stellung des zweiten Themas oder des Rondomittelteils).

Der Wiederholungsteil schweißt die Motivgruppen zu innigster Klanggemeinschaft, so daß sie kaum mehr als nebeneinander, sondern als ineinander klingend empfunden werden.

Die Werkcoda. Die Coda des Satzes (Beispiel 15), also die des Gesamtwerkes, endet in den letzten 13 Takten mit x + [y-über-x] + x + [y-über-x] + zz und schließt mit der Urterz *es–g–es*, endet also mit den Urmotiven des Werkthemas.

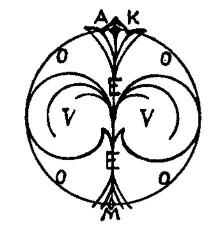
Das Urmotiv *es–g–es*! Mit ihm beginnt das Werk. Mit ihm endet es. Same ist Frucht. Frucht ist Same. Zwischen diesen Polen schwingt der Klangbogen des Werkes und webt die Lebensformen zur Gestalt. Alle sind Abwandlungen dieses Urmotivs (Beispiel 16).

[1] „Ach! das ist die Urmelodie", sagt Richard Wagner (Bayreuther Blätter 1937, S. 7).

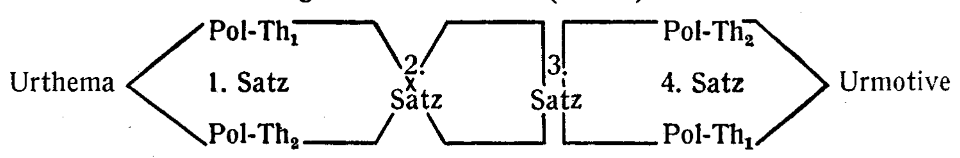
Diese innere Gesetzmäßigkeit des melodischen Wachstums, unterworfen dem Urbefehl des Werkthemas, die alle Variationen und Evolutionen durch Umwandlung des Urstoffes erwirkt und die Artkonstanz der Werkcoda durch das Zusammenwirken aller Themakräfte gewinnt, entspricht in allen Beziehungen der Goethe-Erkenntnis des Lebensgesetzes als einer „unaufhörlichen" Metamorphose der Ursubstanz, was er, wie bekannt, am Wachstum der Pflanze veranschaulichte: Same — Metamorphose (Abwandlung) durch Evolution (Entwicklung) zur Variation (Stamm, Blatt, Blüte) — Variation durch Osmose (Durchdringung) zur Artkonstanz (Frucht = Same).

Das Goethe-Gesetz des Lebens (der Pflanze)

M = Metamorphose
E = Evolution
V = Variation
O = Osmose
AK = Art-Konstanz



Das Kunstgesetz der Sinfonie (Sonate) Beethovens



Anfang = Werkthema (abwandelbar durch Metamorphose)
1. Satz = Polspaltung (entstanden durch Evolution)
2. Satz = Polverkreuzung (gebildet durch Variation)
3. Satz = Polzerlegung (gebildet durch Variation)
4. Satz = Polverschmelzung (durch Osmose aller Motivkräfte)
Coda = Urmotive (Artkonstanz des Urbestandes)

Die Einheitsform der Beethoven-Sinfonie (Sonate) unterscheidet sich hiernach grundsätzlich von den Sinfonie- und Sonatenformen anderer Meister. Auch die Art der „unendlichen Melodie" ist bei Beethoven eine andere als bei allen seinen Vorgängern und Nachfolgern, außer bei Wagner. Denn Beethovens Melodie ist tatsächlich ohne Unterbrechung auch der Gliederfolge (!) „unaufhörlich", also, in bezug auf die Werkgestalt, so lang wie das Werk selbst. Die Gesamtanlage auch der Eroica entspricht vollkommen dem obigen Planbild:

1. Satz: x–y–z 2. Satz: x · z 3. Satz: yz//x 4. Satz: z–y–x.

Richard Wagner, Beethovens urschöpferischer Erbe und der beste Kenner der Beethovenschen Evolutions- und Gestaltungskunst[1], zeigte Felix Draeseke bei einer Zusammenkunft in Luzern, daß im Werk-Anfang der Eroica die Melodie der ganzen Sinfonie enthalten ist[2]. Er gab damit die erste schöpferische „Syn-

[1] Vgl. Bayreuther Festspielführer 1938, S. 145—147, 149, 156; 1939, S. 110, 113, 120.
[2] Vgl. Draesekes Bericht in: Erich Roeder, Draeseke-Biographie, Bd. 1, S. 106.

these“ einer Beethoven-Sinfonie, die der Musikliteratur bekannt ist und widerlegte damit schon im Jahre 1859 alle später auftauchenden Versuche, durch analytische Zerlegung in voneinander unabhängige Sätze und Themen und Motive (oft mit Berufung auf außermusikalische Einwirkungen) Werke deuten oder erklären zu wollen, deren künstlerisches Wesen gerade in der Untrennbarkeit ihrer Teile begründet liegt.

Neue Bücher

Neues Schrifttum über Richard Wagner

Franz Rühlmann,

Richard Wagners theatralische Sendung. Ein Beitrag zur Geschichte und zur Systematik der Opernregie. Henry Litolff's Verlag, Braunschweig 1935.

Immer noch fehlt über diesen größten Meister der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein zusammenfassendes wissenschaftliches Werk! Neben den Biographien von Glasenapp und Koch gibt es über die Werke nur wenige wissenschaftliche Arbeiten, wie des soeben verstorbenen Alfred Lorenz' ausgezeichnete Untersuchung über die Form bei Wagner.

Zu den wertvollen neuesten Darstellungen über ein nicht das Biographische betreffendes Thema gehört die Arbeit Rühlmanns. Der Verfasser behandelt hauptsächlich ein besonders wichtiges, aber auch besonders schwieriges Thema, die Regie. Eine Kunst, die für den Augenblick der Aufführung geboren ist, ist schwer für die Zukunft festzuhalten. So muß sich der Forscher mit Berichten und Dokumenten über die Aufführungen begnügen. Sie sind im Falle Wagner reichlich vorhanden, weil Wagners Kampf einem neuen deutschen Darstellungsstil galt und der Meister viel dazu gesagt und geschrieben hat. Rühlmann untersucht sein Gebiet gründlich und bringt viel auch zur Vorgeschichte bis zu Wagners Auftreten als Regisseur und fordernder Bühnenkomponist. Wagner betrachtete die Gewinnung eines deutschen Gesangsstiles geradezu „als gleichwertigen Bestandteil seines Schaffens“ (S. 85) und wollte auch „den Gesangswohlklang der italienischen Schule“ in der Bildung des dramatischen Sängers nicht geopfert wissen (S. 91). Höchsten Wert legt Wagner auf das Orchester: die Musik ist es, welche die innersten Motive der Handlung drastisch ausdrückt (S. 111). So wird auch das Orchester in den Kreis der Untersuchung gezogen. Der deutsche Gesangsstil, der sich eng ans Wort anschließen muß, soll den Charakter einer künstlerisch geformten (ideal-natürlichen) Improvisation der dramatischen Person tragen. Wie stark Wagners Kampf um eine künstlerische Haltung der Opernbühne auf die deutschen Theater gewirkt hat, wird erst klar, wenn man sich vergegenwärtigt, wie sehr das, was Wagners „Grundsätze der Einstudierung“ waren, als Leitgedanke heute die künstlerische Arbeit der Opernhäuser beherrscht, an denen Deutschland reich ist, wie kein Land der Welt! Während die musikalische und darstellerische Ausführung kein grundsätzliches Problem mehr bietet, sondern vom künstlerischen Wollen und Können unserer großen Bühnen, voran Bayreuth, immer wieder vorbildlich gelöst wird, ist es anders mit der Szene. Da fordert der Zeitgeschmack jeweils Anpassung. Hier hätten wir vielleicht eine breitergehende Auseinandersetzung mit den Problemen gewünscht. Der Verfasser meint Wagner nicht unbedingt zu den Illusionisten des 19. Jahrhunderts zählen zu können, glaubt nicht positiv sagen zu können, wie das Wollen Wagners das Bühnenbild gestaltet hätte, wenn ihm die Mittel unumschränkt botmäßig gewesen wären, bezweifelt aber, daß Wagner sich jemals zu dem Grade modernster Stilisierung hätte erheben können (S. 150). Rühlmanns Arbeit geht nicht nur den Forscher an, sondern müßte von jedem Kapellmeister, Regisseur und Bühnensänger gelesen werden!

Erich Valentin,

Richard Wagner. Sinndeutung von Zeit und Werk. (Von deutscher Musik, Bd. 55/57.) Gustav Bosse Verlag. Regensburg 1937.

Valentin will nachweisen, „daß Wagner ein Politiker war“. Er gibt eine übersichtliche Darstellung von Werdegang, Werken und Ideen nach Schriften und Äußerungen. Trotz des Ver-

fassers Versuch bleibt es dabei: hätte Wagner keine Note komponiert und nicht die schon in der Konzeption unlöslich mit der Musik verknüpften Dichtungen geschaffen, so hätte er nicht den Schatten seiner Größe erreicht. Als Denker und Schriftsteller ist Wagner, wenn auch seine Schriften nun im Zusammenhang mit seinem Werk von großem Interesse sind, durchaus abhängig von Feuerbach, Schopenhauer, Gobineau u. a. Es wäre Aufgabe eines Kulturhistorikers, einmal alle Quellen aufzudecken, aus denen Wagners Gedankenstrom gespeist wird. Der Verfasser bringt dazu kaum Ansätze, da er mehr eine Darlegung der Ideen beabsichtigt. Wagner ein Politiker? Wenn wir darunter einen „Kulturpolitiker" verstehen, dann hat der Verfasser nicht Unrecht. In die Tiefe geht er aber nicht. Ein Beispiel. Wenn Wagner im Lohengrin den König Heinrich ausrufen läßt: „Für deutsches Land das deutsche Schwert, so sei des Reiches Kraft bewährt", so beabsichtigt Wagner damit zunächst nur die von ihm auf Grund eigener Studien so lebendig geschilderte historische Grundlage seines Dramas zu untermalen, es ist König Heinrich, der so spricht, und nicht der „prophetische" Politiker Wagner. Wenn der Verfasser fortfährt: „man bedenke, um den Sinn dieser Sentenzen zu verstehen, die Zeit, in der Wagner sie auszusprechen wagte": nun, das war 1845, und es war keinerlei Wagnis dabei, solche allgemeinen Äußerungen historischen Personen in Ritterdramen in den Mund zu legen! Es war ja 1841 (nicht 1840), als Hoffmann von Fallersleben zu singen „wagte": „Deutschland, Deutschland über alles". Der Verfasser sagt S. 71 von Eichendorff, ein politischer Dichter wie Herwegh, Gutzkow, Freiligrath, Hoffmann v. Fallersleben sei Eichendorff nicht gewesen, wenn er auch an den Bewegungen der Zeit lebhaften Anteil genommen hat. Das muß auch von Wagner gelten.

Übertreibung ist die Darstellung, als habe es vor und neben Bayreuth keine deutsche Kunst und Musik gegeben! Im einleitenden historischen Abriß sind des Verfassers Übertreibungen noch krasser: daß die hohe künstlerische Kultur im grausamen Weltbrand des Dreißigjährigen Krieges mit einem Schlage vernichtet wurde (S. 30), daß sie sich trotzdem noch am Leben halten konnte, dank der schöpferischen Aktivität des Genies (Schütz), ist nicht nur in der Musik unhaltbar. Daß Beethoven und Weber (neben Schubert und Lortzing) als „einsame verarmte deutsche Musiker starben", ist nicht ganz richtig, Spontini als Modekomponisten zu bezeichnen (S. 31), seinen „Cortez" als blechgepanzerte Spektakeloper abzutun, ist ungerecht (als Spontini 1851 starb, widmete ihm Wagner einen warmen Nachruf), ebenso wie die mehrfache geringschätzige Behandlung Bellinis (S. 43), der ein großer Meister war, wenn auch Wagner rasch über ihn hinauswachsen mußte. Die Kennzeichnung der Romantik (S. 46) als „der Verkörperung zu einem neuen nationalgebundenen Lebensgefühl", ebenso wie die unbedingte Zurechnung Wagners zur Romantik, Wagners, der sich über den „Konjunkturstil der Zeit endgültig hinwegsetzte" (S. 72), geht nicht gerade sehr in die Tiefe. Es könnte noch manches hervorgehoben werden, was nicht gerade falsch, aber eben darum noch nicht unbedingt richtig ist. So bleibt die Lesung dieser von fleißiger Kenntnis der Schriften Wagners zeugenden Arbeit nicht völlig befriedigend.

Erich Ruprecht,

Der Mythos bei Wagner und Nietzsche. Seine Bedeutung als Lebens- und Gestaltungsproblem. (Neue deutsche Forschungen, Abteilung Philosophie, herausgegeben von H. R. G. Günther, Bd. 28.) Junker & Dünnhaupt Verlag, Berlin 1938.

In diesem Werk wird eine der interessantesten Deutungen des Ringes geboten. In diesen Deutungen lassen sich zwei Richtungen feststellen, eine sozialpolitische, die mit Moritz Wirths „Der Ring der Nibelungen, das Weltgedicht des Kapitalismus" 1888 einsetzt, über G. Bernard Shaws vor 1898 entstandenes, 1908 deutsch als „Wagner-Brevier" herausgegebenes Buch zu Grissons Rostocker Dissertation 1934 führt. Bei Wirth ist der Fluch des Goldes der Fluch des Kapitals, der sich am Arbeiterstand, den die Zwerge bilden, auswirkt. Die Götter sind die Unternehmer, Fafner der Zinsgenießer. Der Fluch kann gebrochen werden durch Nichtbeachtung seitens des Künstlergenies. Bei Shaw ist der Ring ein soziales Drama von heute. Die Menschheit besteht aus drei Gruppen, 1. den instinktiven, räuberischen, lüsternen, geizigen Menschen, 2. den geduldigen, schuftenden, dummen, demütigen, geldanbetenden und 3. den geistigen, moralischen, talentierten Menschen, die Staaten und Kirchen ersinnen und verwalten. Die Welt wartet auf den Menschen, der sie von der unvollkommenen und verdrehten Regierung der Götter,

d. i. der Plutokratie, befreit. Bei Grisson wird dieser Versuch sozialpolitischer Deutung gewaltig übertrieben. Fafner und Fasolt sind Bürger und Bauer des Mittelstandes, Siegfried ist der Befreier von 1849, Sieglinde das ihm zujubelnde Volk, Wotan die „fallende Linie", das ist die Herrscher, Brünhilde die „aufsteigende Linie", das ist das Volkstum. Die Götterdämmerung stellt den Beginn eines neuen glücklichen Zeitalters dar, in dem weder Geld- noch Machtgier die Freiheit des Menschen bedroht.

Die philosophische Deutung des Ringes begann mit Fr. v. Hauseggers Buch: Richard Wagner und Schopenhauer. Eine Darlegung der philosophischen Anschauungen R. Wagners an der Hand seiner Werke (1892). Wotan ist nach Schopenhauers Terminologie der Wille, Erda der Intellekt, geschaffen vom Willen, Wissen, das vor seinem Willen verweht, Fricka die Konvenienz, die herrscht, während das Wissen, Wala — Erda — schläft. Brünhilde ist die intuitive Erkenntnis, Siegfried die Harmonie von Willen und Intellekt usw.

Ruprecht geht an die Probleme noch tiefer heran. Er macht sich gewisse neuere Anschauungen über den Mythos zu eigen. Der Mensch, oder besondere Menschen, tragen noch Elemente der Frühzeit in sich, in der das Seelenleben ein Gemeinsames war. Wagner schildert den Einfall der Rheinmusik als somnambulen Zustand, in welchem er plötzlich die Empfindung hatte, als ob er in stark fließendes Wasser versänke. Nach Ruprecht ist dieses strömende Element, das erst anschließend durch Wagner als der wogende *Es*-dur-Rheinstrom gedeutet wurde, Urmythos von dem Strömen aus einer Epoche, „wo solcher Strom allgemeines Erlebniselement" war. Wagner fühlte das allgemeine Seelenelement der Frühzeit in sich aufleben, aus dem einst die mythischen Bildgesichte hervorgingen (S. 141).

Man muß diese Anschauung vom Wesen des Mythos, der gewissermaßen heute noch als „Unbewußtes" (man denkt an Klages oder Jung, der Verfasser weist auf Schelling 1853 und auf A. Baeumler) in der Seele weiterlebt, sich zu eigen machen, um die weitere Deutung zu verstehen. Auch das Gold ist „nicht ein versenkter Hort, sondern der Inhalt jenes strömenden Elementes, das die ursprüngliche Menschheit durchseelte". Alberich raubt das Gold und zerstört den allgemeinen Seelenstrom, die einende Liebe, er zerstört das Seelenelement, indem er es an die Materie bindet, Loki-Loge, indem er es durch die Kritik des Verstandes auflöst. Der Fluch des Ringes ist der Fluch des Vereinzeltseins (S. 146), Brünhilde das höhere Bewußtsein (S. 154). Mime ist der zwergenhafte Anfang Siegfrieds (S. 156), Siegfrieds Freiheit ist gegenüber dem Metaphysischen gebunden an ein anfängliches Verstricktsein ins Materielle. Der Drachenkampf ist die erste Tat des zum Ich erwachten Menschen (S. 159). Siegfried ist der germanische Ichträger, die Götterdämmerung die Rückkehr des Ich. Als Siegfried unfrei wird, sein höheres Wesen verhüllt wird, trauern die Rheintöchter: „Nacht liegt in der Tiefe ... wie strahltest du einst, hehrer Stern der Tiefe" — die Sehnsucht der germanischen Seele nach der Urheimat (S. 176). Das Ende des Ringes bedeutet „die Verdeutlichung der Individualität" (die der Verfasser hier wörtlich als „Ungeteiltes" verstehen muß) „die Ablehnung des Ich". „Traulich und treu ist's nur in der Tiefe" singen die Rheintöchter, es ist „die Tiefe des seelischen Urstromes, in der das Gold ungeteilter, allgemeinsamer Weisheit leuchtet". Im Parsifal wird der „mythische Urstrom mit seinem Goldinhalt zum Gralgefäß mit dem Christusblute" (S. 183).

Der Verfasser beschränkt sich nicht auf den Ring, sondern untersucht alle reifen Werke Wagners auf den Mythos. Ebenso untersucht der Verfasser Nietzsches Persönlichkeit und Werk. Während Wagner in der Darstellung des Mythos sein Lebenswerk abgeschlossen sieht — am Vorabend des Todestages singt er noch die Worte der Rheintöchter —, wollte Nietzsche weiter, „denn die Kunst ist nicht für den Kampf selber da, sondern für die Ruhepausen vorher"; Wagner erschien ihm als in der Siegfriedgestalt sich offenbarend, während Wagner Nietzsches „mediales Schöpfertum" (S. 89) nicht begriff. Nie ist wohl die Ursache der Entfremdung der beiden Geister tiefer und bis auf den Grund gehend dargestellt worden, wie von Ruprecht!

Auch für rein musikalische Probleme hat der Verfasser geschultes Verständnis, besonders wertvoll ist das Kapitel über Wagners Tonartenästhetik, ebenso über die Instrumente (S. 39—52, 53—58).

So muß dieses Buch als eines der wertvollsten innerhalb der ganzen Wagner-Literatur bezeichnet werden, eines der wenigen, das zu lesen Gewinn bringt.

Max Moser,

Richard Wagner in der englischen Literatur des 19. Jahrhunderts. (Schweizer anglistische Arbeiten.) Verlag A. Francke A. G., Bern 1938.

Wir lernen aus dieser Arbeit die Aufnahme, die Wagners Werk in England gefunden hat, kennen, und den Einfluß Wagners. William Moris, Ch. A. Swinburn und Payne aus der Gruppe der Spätraffaeliten interessieren am meisten. Auf A. Beardsley, der, einst musikalisches Wunderkind, neben Shaw allein eine Partitur Wagners lesen konnte, Illustrator in Schwarzweißblättern dekadenter Raffaeliten-Nachfolge, wirkt der Nervenreiz mancher Stoffe Wagners giftbringend. George Moore gehörte zu den unentwegtesten Wagner-Verehrern. Wagners Erotik machte auf ihn den stärksten Eindruck. Zwei Musikromane Evelyn Ines (1898) und Sister Teresa (1901) hängen mit Wagner zusammen. J. B. Shaw findet dann ausführliche Betrachtung. Im „Perfect Wagnerite" (deutsch „Wagner-Brevier", siehe oben) nimmt Shaw gerade so viel von Wagner auf, „als mit seiner eigenen Lehre zusammenfällt: eine Aufforderung zum Aktivismus, zum fruchtbaren und kühnen Neudenken der Wirklichkeit und zum Glauben an die ‚sinnvolle' Urkraft des Lebens". Gegen Wagners Parsifal schreibt R. C. Trevelyan zwei Stücke „The Birth of Parsifal" (1905) und „The New Parsifal" (1914), beide in „klassisch-paganischer Grundhaltung gegenüber der asketisch-mystischen Gebärde Wagners". Damit kennen wir nun nach des früh verstorbenen Kurt Jaeckels Untersuchungen über „R. Wagner in der französischen Literatur" Breslau 1931/32, denen leider der geplante 3. Band über das Drama nicht mehr folgte, auch den Einfluß Wagners auf England.

Arthur Prüfer,

Einführung in Richard Wagners „Lohengrin", 2. Aufl. Carl Gießel, Bayreuth 1937.

Der Verfasser legt hier eine Neubearbeitung des entsprechenden Kapitels aus „Das Werk von Bayreuth", 1909, vor. Als Einführung gedacht, leistet das Büchlein, das die neue Literatur erwähnt, gute Dienste. Die Musik kommt etwas zu kurz weg.

Eugen Schmitz,

Richard Wagner, wie wir ihn heute sehen. (Schriftenreihe: Große Sachsen — Diener des Reiches, Bd. 2.) Verlag Heimatwerk Sachsen, Dresden 1937.

Der Verfasser hat uns schon einmal ein Büchlein über R. Wagner geschenkt (Wissenschaft und Bildung, Bd. 55, Leipzig 1918). Ich muß gestehen, das damalige Büchlein ist mir lieber, obwohl auch dieses den Vorzug klarer und prägnanter Darstellung hat. Aber das neue ist keine vertiefte, sondern eine populärere Darstellung. Als solche zu empfehlen. Am Schluß nennt Schmitz auch die fünf Vorfahren des Schauspielers Geyer, der hier als Stiefvater fungiert. Da wären die Vorfahren nicht so interessant. Ist dieser aber der Vater Wagners, dann ist die Nennung dieser Vorfahren aus zwei Gründen wichtig in einer populären Schrift: sie sind Kantor, Organist und, der älteste, Stadtmusikus † 1720 in Eisleben, zwischen Händels und Bachs Heimat, und sie sind arisch. In weiten Kreisen stößt man zuweilen noch auf Nachwirkungen jener Zweifel an der arischen Herkunft dieses natürlichen Vaters Geyer, welche wohl zurückgehen auf Nietzsches Satz: „Ein Geyer ist beinahe schon ein Adler" (Fall Nietzsche, Nachwort).

Friedrich Herzfeld,

Minna Planer und ihre Ehe mit Richard Wagner. Wilhelm Goldmann Verlag, Leipzig 1938.

Historische Romane sind nachgerade fast zu einer Seuche geworden. Man geht mit einer Art Vorurteil an ein Buch, das einen historischen Charakter zu verbergen sucht, wie dieses. Wer es gelesen hat, denkt anders! Der Verfasser hat offenbar sehr tiefgehende Kenntnis aller Quellen, auch des neuesten und wichtigsten Quellenwerkes, des Kataloges der Collection Burell. Er schreibt auf Grund dieser Quellen ein geschichtliches Buch, das wie von selbst zum Roman wird, nicht zum belletristischen, sondern einem erschütternden Lebensroman. Herzfeld wird beiden Partnern der unglücklichen Ehe gerecht. Aber Wagner gegenüber wird man in diesem Fall nachsichtiger, denn dieser vom Eros Getriebene besaß tatsächlich ein gütiges Herz. Herzfelds Buch ist eines der fesselndsten Kapitel der neueren Wagner-Biographie geworden!

Richard Wagner,

Die Haupt-Schriften. Herausgegeben und eingeleitet von Ernst Bücken. Alfred Kröner Verlag, Leipzig 1937.

Die Auswahl ist sorgfältig, mit überleitenden und erklärenden Zwischensätzen und einer Einleitung versehen. In dem Bändchen von 474 Seiten und handlichem Format hat man nun das Wichtigste des Schrifttums in Gedrängtheit beieinander.

Sebastian Röckl,

Richard Wagner in München. Ein Bericht in Briefen. (Von deutscher Musik, Bd. 47.) Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1938.

Der 1936 verstorbene Verfasser bereichert in diesem Büchlein den ersten Teil seines Buches „Ludwig II. und R. Wagner", der die Jahre 1864 und 1865 behandelt, durch Wiedergabe weiterer bisher unveröffentlichter Briefe von Zeitgenossen. Die Münchener Episode liest sich in den zusammengestellten Dokumenten spannend.

Cosima Wagner,

Briefe an Ludwig Schemann. Herausgegeben von Bertha Schemann. (Von deutscher Musik, Bd. 59.) Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1937.

Auch diese Briefe ein Beweis für die große geistige Regsamkeit der bedeutenden Frau. Hauptthema: Schopenhauer und Gobineau. Über Schopenhauer: nicht für junge Leute. „Der christliche Gedanke oder besser die christliche Empfindung genügt vollständig, dünkt mich, um der Welt gegenüberzustehen wie man muß, und sie bebaut gleichsam den Boden für die Lehre Sch's." „Schopenhauer hat auf die Sendung des Ringes nicht geantwortet. Er hat aber bestimmt gesagt, das sei ein Dichter und es sei ihm unbegreiflich, wie uns so fernstehende Gestalten wie die germanischen Götter uns in solcher Deutlichkeit hätten nahegebracht werden können."

Briefwechsel

zwischen Cosima Wagner und Fürst Ernst zu Hohenlohe-Langenburg. J. G. Cottasche Buchhandlung Nachfolger, Stuttgart 1937.

Dieser Briefwechsel, vom Fürsten herausgegeben, erstreckt sich von 1891 bis 1923, ein Buch über 390 Seiten einnehmend. Eine große Zeitspanne, von historischen Ereignissen voll. Der Sohn des Statthalters von Elsaß-Lothringen war ein aufrichtiger Wagner-Verehrer, Diplomat und Mann von der Bildung der großen Welt. So spiegeln sich denn in dem Briefwechsel die Geschicke der Politik. Cosima erweist sich als Diplomatin, die im Interesse des Werkes von Bayreuth mit den Menschen umzugehen versteht. Hans Engel, Königsberg

Schriften zur musikalischen Akustik

Christhard Mahrenholz,

Die Berechnung der Orgelpfeifenmensuren vom Mittelalter bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. Kassel 1938. Bärenreiter-Verlag. 88 S.

Vorliegende Arbeit ist eine wertvolle Ergänzung zu des gleichen Verfassers bekanntem, grundlegendem Buch über die Orgelregister. Er untersucht die Entwicklung der Längen- und Weitenmensuren, wobei moderne mathematisch-physikalische Darstellungsweise in Formel und Kurvenbild die historischen Ausführungen mit Glück unterstützt.

Werner Lottermoser,

Klanganalytische Untersuchungen an Zungenpfeifen (Neue Deutsche Forschungen, Abteilung Physik Bd. 1). Berlin 1936. Junker und Dünnhaupt Verlag. 70 S.

Eine gründliche Abhandlung, die alle mit dem Thema zusammenhängenden Fragen experimentell untersucht und gut darstellt. Methodische Bedenken kann die immer nur bis zu 25 Teiltönen gehende Auswertung der Oszillographenkurven durch den benutzten Maderschen Analysator erregen; nach meinen eigenen Untersuchungen (mit elektrischen Suchtonmethoden) reicht das für viele Zungenregister nicht aus. Im ganzen ein wichtiger Beitrag zum Problem der Zungenpfeifen und zu den klanglichen Fragen des Orgelbaues überhaupt.

Heinrich Frieling,

Harmonie und Rhythmus in Natur und Kunst. Mit 21 Abbildungen. München und Berlin 1937. Verlag von R. Oldenbourg. 152 S.

Ein anregendes Buch, worin den Musiker besonders die Ausführungen über „Musik und Vogelgesang" und „Harmonie und Rhythmus in Natur und Kunst" angehen. Die Bemerkungen des Biologen über die Erfassung der Waldmelodien im echten musikalischen Kunstwerk werden auch dem vom stilistisch-ästhetischen Blickpunkt aus Betrachtenden sehr willkommen sein. Merkwürdig erscheint nur, daß Frieling, nachdem er eine Fülle harmonischer Entsprechungen nachgewiesen hat, nun zur tieferen Erläuterung des „Wie" sich doch zu sehr auf Kayser beruft, wo er doch selbst vorher ganz treffend sagte: „Wer alles und jedes in Natur und Kunst auf ein bestimmtes Dreieck zurückführen wollte, wer in einer Logarithmenspirale oder im Goldenen Schnitt den Plan Gottes zu erkennen glaubte oder gar wähnte, den Schlüssel zur Welt selbst in einer einzigen Urzahl in der Hand zu haben, der hat der schöpferischen Erhabenheit den Rücken gekehrt, um einen Stein aus Gottes Krone zum Götzen zu erheben."

Hans Kayser,

Vom Klang der Welt. Ein Vortragszyklus zur Einführung in die Harmonik. Zürich und Leipzig 1937. Max Niehans Verlag. 179 S.

Das Buch ist eine Zusammenfassung von Vorträgen des Verfassers, die als Einführung in die bereits in seinem Werk „Der hörende Mensch, Elemente eines akustischen Weltbildes" (Berlin o. J. [1930]) niedergelegten Anschauungen dienen sollten. Kayser unternimmt in seinen Arbeiten, mehr auf das Naturwissenschaftliche und vorwärtsblickend gerichtet, was Albert v. Thimus in seiner fast vergessenen „Harmonikalen Symbolik des Altertums" mehr nach der philologischen und philosophisch-theologischen Seite hin und rückwärtsblickend versucht hat. Die Fülle des Dargebotenen, in den Einzelheiten nur von der Spezialforschung beurteilbar, kann aber gerade in der akustischen Grundlegung starke Mängel nicht verdecken. Die Ansichten über das exakte Hören von Zahlenverhältnissen durch das Ohr (S. 37) sind nicht nur durch physiologisch-psychologische Forschungen, sondern durch primitivste Versuche einschränkbar, ganz abgesehen davon, daß die vergleichende Musikwissenschaft für die Musik vieler Völker ganz andere Intervalle als die durch einfache Zahlenverhältnisse erfaßbaren nachweist. Auch die Behauptung einer reziproken Beziehung zwischen Raum und Zeit (S. 55 und öfter) beim Vorgang der schwingenden Saite, wobei die Saitenlänge als räumliches, die Schwingungszahl als zeitliches Moment hingestellt wird, ist meines Erachtens nicht haltbar, da das zeitliche Moment richtiger wohl in der Dauer der Schwingung zu sehen, diese aber der Saitenlänge genau proportional ist. Von der modernen Klangforschung, aber auch von der Musiktheorie her ist die Beschränkung auf den „Senarius" (praktisch die sechs ersten Teiltöne) willkürlich und durchaus unzutreffend.

Hans Kayser,

Abhandlungen zur Ektypik harmonikaler Wertformen. Zürich und Leipzig 1938. Max Niehans Verlag. 269 S.

In dieser Aufsatzreihe soll das „Heraustreten aus der Abstraktion prototypischer Wertformen in die Konkretion ektypischer harmonikaler Seinsgestalten" aufgewiesen werden, also die Verwirklichungen harmonikaler Grundzüge in der Natur; beigefügt sind Abhandlungen über Albert v. Thimus und Pythagoras. Zusammenfassend möchte man zu Kaysers Büchern sagen: Ansätze zu einer einheitlichen Schau der in allem Sein waltenden Ordnungen, die aber wohl nicht nur harmonikal zu deuten sind — wertvolle Anregungen, aber auch nicht mehr.

Thorvald Kornerup,

Acoustic Valuation of Intervals by aid of the stable tone-system. Kopenhagen 1938. Aschehoug Dansk Forlag G. M. Steffensen & Co. 24 S.

Daß die Erfinder neuer Temperaturen noch nicht ausgestorben sind, mag man dieser Arbeit entnehmen, die zumal in der bei Kornerup gewohnten, fast unleserlichen Zusammendrängung von Formeln, Bemerkungen und Schemata nicht zu überzeugen vermag, daß seine nach den Prinzipien des „goldenen Schnitts" gewonnene „goldene Quint" (696,2145 Cents groß) das Maß aller Dinge in Tonleiterfragen sein soll.

K. L. Knudsen,

Tonesum, Musikteoretisk undersøgelse af akkorders flertydighed og enharmoni. Tonsumme, Musiktheoretische Untersuchung über die Mehrdeutigkeit und die Enharmonie der Akkorde. Zusammenfassung auf Deutsch. Kopenhagen 1938. Levin & Munksgaard. Ejnar Munksgaard. 214 S.

„Ein musiktheoretisches Tabellenwerk", das in 36 Gruppen 577 Akkordformen beschreibt, nach „Tonsummenformeln" gewonnen. „Die Tonsumme basiert sich auf die gleichschwebende Temperatur. Jeder Ganztonabstand = 1, und jeder Halbtonabstand = $^1/_2$. Die Durskala und die harmonische Mollskala sind Grundlage des Akkordaufbaus. Die Tonsumme der Oktave = 6." (S. 166). Ein Durdreiklang in der Grundgestalt ist demnach $2 + 1^1/_2 (2^1/_2)$, doch gilt diese Formel auch für alle möglichen Bildungen, die in der zwölfstufigen Temperatur auf diese Intervallengrößen hinauskommen, etwa *c–disis–g*, *c–fes–g*, *his–fes–g* usw. Eine Systematik der Akkordformen auf der gleichschwebenden Temperatur aufzubauen, ist an sich schon ein Unding; durch dieses trostlos-mechanistische Verfahren aber wird ein solches Unterfangen, wenn auch unbeabsichtigt, desto gründlicher ad absurdum geführt.

Sir James Jeans,

Science & Music. Cambridge 1937. University Press. X und 258 S.

Die Musik und ihre physikalischen Grundlagen (übersetzt von Gustav Kilpper). Stuttgart-Berlin 1938. Deutsche Verlagsanstalt. XII und 279 S.

Der Verfasser selbst bekennt im Vorwort: „Ein beträchtlicher Teil meines Werkes ist lediglich modernisierter und in einfacher Sprache neu geschriebener Helmholtz." Sein Vorhaben, die physikalische Seite der Musik einem größeren Kreise in einfacher, klarer Art zu erläutern, hat er geschickt verwirklicht. Die flotte, oft fesselnde Darstellung mochte eine Übersetzung rechtfertigen, denn sachlich wissen wir heute manches mehr. In der Übersetzung vermißt man neben den englischen Literaturnachweisen vor allem das Register; auch kommen Ungenauigkeiten vor, so etwa die Übertragung „mean-tone-scale" durch „ungleichschwebend temperierte Stimmung"; die „Mitteltontemperatur" war nur eine der vielen ungleichschwebenden Temperaturen.

LL. S. Lloyd,

Music and Sound. London-Newyork-Toronto 1937. Oxford University Press. XIV und 181 S.

Kein Buch über Klänge, sondern mehr ein akustisches Seitenstück zur musikalischen Elementarlehre, das ebenfalls seine Vorzüge in der Anlehnung an Helmholtz trägt, darin aber auch (noch mehr wie Jeans) seine Schwächen; was man heute etwa über Klänge weiß, über Formanten, Ausgleichvorgänge usw., ist nicht einmal berührt.

Joseph Schmidt-Görg, Bonn

Kurt Stephenson,

Andreas Romberg. Ein Beitrag zur hamburgischen Musikgeschichte. Hans Christians Druckerei und Verlag. Hamburg 1938. gr. 8°. 204 S., mit Notenbeispielen und einem Bilde. (Bd. XI der Veröffentlichungen des Vereins für Hamburgische Geschichte.)

Nach dem Vorgange Herbert Schäfers, dessen Bonner Doktorschrift von 1931 über Bernhard Romberg benutzt und, wo es nötig ist, aus vorgeschrittener Kenntnis in Einzelheiten verbessert wird, hat Kurt Stephenson das Leben und das Werk des Andreas Romberg zu schildern unternommen. Die beiden befreundeten Vettern waren als Künstler: Virtuosen und Komponisten von ihrer Zeit hoch geschätzt, gerieten aber mit vielen anderen vortrefflichen Männern, die man sich seit Riehl als Philister zusammenzufassen gewöhnt hat, tief, vielleicht allzu tief in den Schatten Beethovens, aus dem sie nur durch liebevolles Eingehen auf ihre besondere Art und wohl auch nur bis zu einem gewissen Grade herausgelöst werden können. Die beiden Rombergs wurden drei Jahre vor Beethoven geboren und trafen mit ihm in Bonn als Mitglieder der Hofkapelle zusammen; Andreas starb sechs Jahre vor Beethoven, Bernhard hat ihn um vierzehn überlebt.

In Bernhards Schaffen fehlt, sieht man von einigen Singspielen ab, das Gesangliche in auffallendem Maße: der Hauptteil ist für das Violoncello bestimmt. Andreas schreibt zwar auch für sein Instrument, die Violine; doch bedenkt er nicht nur Kammer- und Orchestermusik in

stärkerem Grade als Bernhard, sondern auch alle, darunter die nicht im höchsten Kurse stehenden Arten der gesanglichen Kunstformen. Während Bernhard mit der Öffentlichkeit in harmonischem Zusammenhange bleibt, wendet sich Andreas mehr und mehr vom Virtuosentum ab: er spielte, wenn er noch auftrat, nicht selten gegen seine Zeit, und das wurde von ihr auch empfunden.

Ein kleiner und zufälliger Ausschnitt aus dem allgemeinen Musikleben kann die Lage des Künstlers zeigen; er betrifft das Verhältnis der Romberge zu Hannover, dem Wohnort des Referenten.

Ob ein vom Verfasser (S. 105) für das Frühjahr 1817 festgestellter Aufenthalt des Andreas in der Stadt mit einem Konzerte verknüpft war, muß zweifelhaft bleiben, weil der Anteil der Bevölkerung schon zu stark auf ein für den 24. und 25. April angesetztes Musikfest unter Bischoff und Guhr gerichtet war. Vielleicht hat Andreas aber wegen einer Aufführung seiner Komposition von Schillers „Lied von der Glocke" verhandelt: sie kommt wirklich am 14. April des nächsten Jahres unter der Leitung von Marschners Amtsvorgänger Wilhelm Sutor zustande, wobei man fand, daß die Poesie die Musik an Ausdruckskraft überrage. Um diese Zeit hatte der Konzertmeister C. Chr. Gottfr. Kiesewetter eine Geigenkomposition des Andreas, eines der beiden Capriccios, in seinem Vorrat und ließ auch eine Symphonie seiner Arbeit, wahrscheinlich die letzte, die als „Zweite" erschien, spielen. Später, im Todesjahre (1821), ist Andreas noch einmal in Hannover gewesen, und zwar mit seinem Sohne Heinrich, bei welcher Gelgenheit sein Spiel mit dem des damals längst ausgewanderten Kiesewetter verglichen wurde. Alle diese Nachrichten werden von Georg Fischer mit spürbarer Zurückhaltung gebracht. Völlig anders wird (noch 1903) die Sprache, wenn es sich um Bernhard handelt, den „ersten Violoncellisten Europas": da wird früher und später Lorbeer gespendet in ähnlicher Art, wie es in Berlin geschah, wovon Verfasser (S. 115) genügende Proben gibt. Doch was beklagen wir? Das Urteil der Welt? Hätten wir nicht das nahe Beispiel des die Virtuosenhöhe haltenden Vetters, so möchte uns das Künstlerschicksal des Andreas weit weniger bekümmert haben. Das Zurückweichen vor der Preisgebung der Ideale, die Einbuße am Gleichschritt der technischen Bereitschaft war wohl Erfüllung eines inneren Gesetzes, hat aber den äußeren Ruhm noch nach dem Tode geschmälert: wenn Bernhard leuchtend niederging, so muß man von Andreas fast sagen, daß er erlosch. Das war der Preis, den er zahlte, um, so lange es nicht kränkelte, sein Ich mit dem Wert der freien, sittlich unabhängigen Persönlichkeit — an Beethovensche Maße wird ja niemand denken — zu durchdringen. Diesen Vorgang von allen Seiten her zu beleuchten und schließlich aus der Uranlage des Künstlers, einer „edlen, nach innen gerichteten Sinnesart, die mehr der Sache der Kunst als dem eigenen Ruhm nützen wollte", zu erklären, dabei auch dem Spieler die ihm in der übervölkischen Geigerwelt zukommende Stellung anzuweisen, gelingt dem sachlich und ruhig gestimmten Sinn des Verfassers auf das Beste.

Das Leben, das den tragischen Punkt, von dem wir sprachen, umschließt, wird im ersten Teile der Abhandlung mit einer in allen Phasen gleichbleibenden wissenschaftlichen Treue und unter Ausnutzung zahlreicher, auch entlegener Quellen bildhaft vorgestellt. Der zweite Teil befaßt sich gründlich und verständig mit dem hinterlassenen Werk.

In seiner Kunstgesinnung und zumal als Symphoniker kommt Andreas bei aller Bindung an norddeutsches Wesen von Haydn her und findet in den späteren Stücken, der ersten, der dritten, der vierten und zweiten Symphonie den Ton, der ihnen in den Konzerten der Zeit Heimatrechte erwarb. Zwischenaktsmusiken, die mehrfache Umarbeitung einer Ouvertüre, Harmoniestücke und Flötenduette bilden den Übergang zur großen Gruppe der Violinkonzerte mit thematischer Arbeit und der Virtuosensachen. Einen beachtlichen Raum im Schaffen des Meisters nimmt die Kammermusik ein: vielfältig in Gehalt, Form und Besetzung, fesselnd auch in Rhythmik und Kontrapunktik, weitreichend zwischen Haydns „neuer Art" und der „brillianten" Haltung Spohrs, zwischen dem Doppelquartett und der Solosonate für die Violine.

Aus dem mehr am Rande liegenden Liedschaffen möchten wir ein Stück herausheben, weil es uns seit langer Zeit immer wieder als Muster erschienen ist: Goethes Gedicht „An den Mond" von 1778. Wie Romberg den auch von anderen erkannten Wechsel von Impression und Expression in der Bildung der Melodie aufspürt, wie er dem Zwischenspiel nicht mehr als die Wirkung eines lockeren Scharniers zwischen den Strophen, besonders den gedanklich verbundenen,

zugesteht, das ist sehr vollkommen; wir freuen uns, in dem Verfasser einen Genossen unserer Bewunderung zu finden. Hölty, auf dessen Wirkung in die deutsche Liedkomposition der wissenschaftliche Anteil einmal gelenkt werden sollte, hat mit der „Aufmunterung zur Freude" das Gemüt des Menschen tiefer als den Willen des Musikers bewegt, obwohl er die letzte Strophe dreimal in Angriff nimmt. Wichtiger sind Rombergs späten Beiträge zur Psalmvertonung ohne Begleitung: J. Anton André druckt den Beginn des sechszehnstimmigen Schlußstückes der Psalmodie „als Beispiel über den verschiedenartigen Eintritt der 4 Chöre" auf S. 276/77 der ersten Abteilung des zweiten Bandes seines Lehrbuches der Tonsetzkunst (1835) neu. Auf dem Gebiete der orchesterbegleiteten geistlichen Musik stehen neben eigentlich katholischen Arbeiten mit lateinischem allgemeiner gerichtete Stücke mit deutschem Texte, darunter ein an Klopstock angelehnter „Messias" als Schmerzenskind; für ein „Pater noster" erntet der „brave sinnige Meister" das Lob eines Kenners vom Range E. T. A. Hoffmanns. Unter zahlreichen weltlichen Kantaten hat das „Lied von der Glocke" die stärkste Wirkung gehabt; „es tönte durch alle Länder deutscher Zunge". Als Opernkomponist ist Romberg unglücklich gewesen, aber verehrenswert geblieben: hier ein Vorläufer Lortzings, dort der Vorkämpfer für eine große deutsche Oper zwischen „Zauberflöte" und „Fidelio".

Ein Mann neben Beethoven — die Auseinandersetzung mit ihm hat sich für den Verfasser des sorgfältig gestalteten Buches gelohnt, wie sie sich für seine Leser lohnen wird. Noch von einer anderen Seite her erhöht sich das Verdienst des Unternehmens: im Schrifttum über die Gattungen erscheint Andreas Rombergs Name nur beiläufig und, im Falle einer wichtigen Kunstart, gar nicht. Die Abhilfe eines Notstandes wird zur Tat ausgleichender Gerechtigkeit.

Die Bibliographie der Werke Andreas Rombergs hat der Verfasser in einem gesonderten Bande von 117 Oktavseiten (Bd. XII der Veröffentlichungen des Vereins für Hamburgische Geschichte), geschmückt mit einer Nachbildung der charaktervollen Notenhandschrift des Künstlers, gleichzeitig (1938) herausgegeben.

Romberg selbst hat zwei Verzeichnisse seiner musikalischen Arbeiten hinterlassen, die für die Bibliographie benutzt werden konnten. Das noch in Druck oder Handschrift vorhandene Werk des schon von Rochlitz als vielseitig erkannten Künstlers wird, dem Verfahren der Lebensbeschreibung entsprechend, in sachlicher Ordnung dargestellt. Hauptbesitzer sind die Preußische Staatsbibliothek in Berlin und die Bibliothek der Hansestadt Hamburg, die für ihren Entschluß, die Handschriften planmäßig zu sammeln, das Lob der Kunstfreunde verdient.

Die wissenschaftliche Sorgfalt und Umsicht, die wir der Hauptabhandlung nachzurühmen haben, — es ist uns, um nur dies zu sagen, nicht gelungen, mehr als ein Druckversehen (auf S. 181) zu finden, — bestimmt auch die Haltung des Werkverzeichnisses, dessen Anlage, nicht zuletzt auch bei der Nachweisung von Nachdrucken und Bearbeitungen, auf Schwierigkeiten getroffen sein wird. Th. W. Werner, Hannover

Joseph-Hector Fiocco,

Werken voor clavecimbel. Uitgeven door J. Watelet met een levensbericht door Christiane Stellfeld. Berchem-Antwerpen: „De Ring" 1936. XVI, 58 S. (Monumenta musicae Belgicae. Jg. 3.)

1877 veröffentlichte der belgische Kirchenmusiker Chevalier X. V. van Elewyck zwei stattliche Bände „Anciens clavecinistes flamands". Sie sollten im Anschluß an seine frühere Studie über M. van den Gheyn den Nachweis erbringen, daß die große musikalische Tradition seines Landes keineswegs, wie man damals wohl annehmen mochte, seit 150 Jahren abgerissen war. Merkwürdigerweise hat seine mit viel Fleiß zusammengebrachte Sammlung des weiteren nur wenig Beachtung gefunden, am meisten noch bei L. A. Villanis, L'Arte del clavicembalo, 1901, S. 561ff. Um so verdienstvoller ist die vorliegende erste Gesamtausgabe der Pièces de clavecin von Joseph Hector Fiocco, auf den van Elewyck bereits mit einer Anzahl von Stücken in seiner Sammlung aufmerksam gemacht hatte, dort noch nach einer im Löwener Cellitenkloster befindlichen Kopie. Nun sind wir mit der Wiedergabe nach dem Brüsseler Druck (Ex. der Pariser Nationalbibliothek) auf dem Boden gesicherter Überlieferung. Eine auf einer größeren Arbeit über den Meister beruhende biographische Einleitung Chr. Stellfelds bietet alles Wissenswerte auf Grund archivalischer Untersuchungen. Fioccos Vater war aus Venedig nach Brüssel zuge-

wandert. Dort wurde Joseph Hector 1703 geboren. Nach kurzer Tätigkeit in Brüssel begegnen wir ihm 1731 als Kapellmeister an Notre-Dame in Antwerpen, seit 1737 wieder in seiner Geburtsstadt in gleicher Eigenschaft an St. Gudula bis zu seinem Tode 1741. Die Pièces de clavecin gehören wohl der Antwerpener Zeit an. Nicht nur aus der vorangestellten Erklärung der agrémens, sondern auch sonst ergeben sich nahe Beziehungen zu Fr. Couperin, die aber, wie Watelets einführende Worte mit Recht betonen, Fioccos eigene Handschrift nicht verdunkeln können. Pirro hat bereits (Les Clavecinistes, 1924, S. 119) die stilistische Zweiteilung des aus zwei „Suites" bestehenden Werkes erkannt: Die erste gehört der neuen Zeit an, die zweite ist suitenhafter gebunden, jedoch durchaus im Sinne Couperins, der die Grundpfeiler der Suite von mancherlei Tanzgebilden überwuchern läßt (M. Seiffert, Geschichte der Klaviermusik, 1899, S. 291f.). Stücke mit Überschriften verteilen sich auf beide „Suiten", beherrschen aber vor allem die erste, in der sich das Moderne als ein italienischer Sonateneinschlag erweist. So wenigstens kann man die vier letzten Stücke des ersten Teils (Adagio, Allegro, Andante, Vivace) in ihrem Zusammenhang auffassen, wobei der Tonartenwechsel, der sich sonst immer nur zwischen tonalem Dur und Moll bewegt (Suite I: *G–g*, Suite II: *d–D*), mit dem Andante auch einmal zur Mollparallele abbiegt. Mit der editionstechnischen Zuverlässigkeit dieser Ausgabe, in der die Ausführung der agrémens fortlaufend in Fußnoten zu zwangloser Benutzung geboten wird, wird nun auch der Zweifel van Elewycks hinfällig, ob die ersten vier Takte jenes Adagios der ersten Suite nicht doch eine Oktave höher zu spielen sind. Hier liegt kein Fehler seiner handschriftlichen Vorlage vor. Die Faksimileprobe nach dem Druck in dieser Neuausgabe zeigt einwandfrei die sonore Mittellage dieser Takte und damit ihren ganz besonderen Reiz. Man möchte dem bedeutenden belgischen Clavecinisten endlich von diesem Denkmälerband aus die Beachtung in Neuausgaben älterer Klaviermusik und dann im Konzertsaal wünschen, die er als ein Charakterkopf im Gefolge Couperins längst verdient hätte. Ganz vereinzelt brachte neuerdings W. Rehberg (Alte Hausmusik für Klavier, H. 1, 1934, S. 36) einmal das Eingangsstück der ersten Suite, aber durchaus nicht ganz im Urtext und dann mit einer völlig irreführenden biographischen Notiz (Fiocco als bekannter Violinvirtuose Ende des 17. Jahrhunderts). Willi Kahl, Köln

Eta Harich-Schneider,

Die Kunst des Cembalospiels, nach den vorhandenen Quellen dargestellt und erläutert. Mit 8 Bildtafeln und einer Notenbeilage. Bärenreiter-Verlag, Kassel (1939), 8°, 236 S., 20 S. Notenbeilage.

Die Verfasserin will mit diesem Buche in erster Linie einen Leitfaden für das Studium des Cembalospiels geben, zugleich ein praktisches Nachschlagewerk für den konzertierenden Künstler, darüber hinaus aber auch einen Leitfaden für das Studium der alten Musik vom 16.—18. Jahrhundert. Der ersten Absicht dienen zunächst die Kapitel über Instrument, Spielhaltung, Anschlag und Fingersatz, der zweiten auch Namen- und Sachregister sowie Schriftenverzeichnisse zu jedem Kapitel, der dritten die breite, über den Cembalobereich hinausgehende Anlage der Kapitel über Ornamentik, Phrasierung und Artikulation, Tempo und Rhythmus, Registrierung und Dynamik, Generalbaß und allgemeine Ästhetik. Bei alledem sind die Hauptquellenschriften ausführlich wörtlich angeführt in Urtext und deutscher Übersetzung — das macht das Buch auch für den Wissenschafter als Nachschlagewerk wertvoll. Notenbeispiele im Text sowie eine umfängliche Notenbeilage verdeutlichen die Ausführungen. Lichtbilder veranschaulichen besonders Hand- und Armhaltung. Aus den eigenen Urteilen spricht außerordentliche Bemühung und reiche praktische Erfahrung im Umgang mit dem Cembalo und seiner Musik. So wirkt vieles zusammen, dem Buch einen besonderen Wert zu geben.

Man wird aber auch seine Schwächen nicht übersehen können, die sich einerseits ergeben aus der allzu ausschließlichen Blickrichtung auf das Cembalo, so weit dabei auch das Blickfeld hier und da ausgeweitet wird, andererseits aus dem Verharren in jener „absoluten" Geistigkeit, wie sie einst etwa im Busoni-Kreis herrschte. Das Buch gibt daher, bei all seinen ästhetisch-historischen Nüancierungen, im Grunde ein nur flächiges, abgezogenes Geschichtsbild, es erfaßt sein Thema nicht in der Raumtiefe des geschichtlichen Lebens und nicht aus den Grundhaltungen und bewegenden Kräften.

So hebt es die für das Thema wichtigen wesentlichen Verschiedenheiten des Klavichord-, des Cembalo- und des frühen Hammerklavierspiels kaum voneinander ab. Hier wird etwa das

Zeugnis Forkels für J. S. Bachs Handhaltung beim Klavichordspiel ohne weiteres auf das Cembalospiel bezogen. Und doch wird nicht gefragt, ob dort, wo jahrhundertelang das Klavichord „aller Spieler erste Grammatica" war, also gerade in Deutschland im Gegensatz vor allem zu Frankreich, die Cembalotechnik nicht von der Klavichordtechnik beeinflußt sein mußte. Weiterhin wird z. B. Türks durchaus nicht mehr cembalogemäße Vortragslehre vom Jahre 1802 dem Kapitel über Phrasierung und Artikulation vorangestellt (statt etwa Matthesons „Kern melodischer Wissenschaft" von 1737). Ja es wird sogar behauptet, die Cembalotechnik habe „noch bis zum Ende des 19. Jahrhunderts in den Klavierschulen weitergespukt", so daß das moderne Gewichtsspiel im Grunde gegen die Cembalotechnik gerichtet sei: gewiß lehren jene Klavierschulen auch reines Fingerspiel, aber nicht, weil sie vom Cembalo nicht loskommen, sondern weil die Hammerklaviere jener Zeit — einfühlsames Nachprüfen auf alten Instrumenten macht das unschwer deutlich — von sich aus Fingerspiel fordern, und zwar mit einer wesentlich anderen Einsatzweise, einem grundanderen Fingergefühl als beim Cembalo-Fingerspiel. Durch modernes Gewichtsspiel aber werden jene frühen Hammerklaviere bis in die Liszt-Zeit noch schlimmer vergewaltigt als das Cembalo, weil sie einen noch weit feinfühliger abgestuften Anschlag fordern.

So wenig wie die Instrumentcharaktere hebt die Verfasserin die nationalen Haltungen im Cembalospiel genügend voneinander ab. Wo sie behauptet, die Deutschen hätten dies und jenes von Franzosen oder Italienern übernommen, geht sie der in solchen Fällen für das lebensvolle Cembalospiel wesentlichen Hauptsache, daß und wie mit der Übernahme eine Wesensänderung, eine Eindeutschung verbunden war, keineswegs nach. Zudem genügen ihr für solche Behauptungen schon recht schwache Belege: sie meint z. B. im Anschluß an Arnold Dolmetsch, J. S. Bach habe die Ornamentik d'Angleberts „übernommen" — ein Blick auf die fraglichen Tabellen zeigt, daß schon äußerlich nicht nur die Namen, wie die Verfasserin selbst bemerkt hat, sondern auch nahezu alle Zeichen und Notierungen verschieden sind! Und wie groß werden die Verschiedenheiten erst, wenn man nicht nur an das Notenbild und die Allgemeingültigkeit der Technik glaubt, sondern erspürt, wie das Klangwesen der Musik und die leibseelische Haltung und Spannung des Spielenden bis in die Fingerspitzen hinein sich wandeln, wenn man etwa nach d'Anglebert Pasquini oder Bach musiziert, ja auch wenn man nach einem Ruckers ein italienisches oder nach einem französischen ein deutsches Cembalo spielt!

Bei dem Bemühen, die Kunst des Cembalospiels in einem großen geschichtlichen Rahmen zu sehen, hält sich die Verfasserin denn auch nicht unmittelbar an die Menschen und ihre Haltung am Instrument und zur Musik, sondern an eine abgezogene Ästhetik, und zwar eine französisch bestimmte internationale Ästhetik: so wie die alte Musik überhaupt nur aus ihrer Ästhetik heraus zu verstehen sei, so die Hauptblüte der Cembalomusik im 17. und bis ins 18. Jahrhundert mit Bach und Händel aus der Cartesianischen Ästhetik, die unter andern auch Leibniz ausgebaut habe: alles sei damals „der Führung einer hellen und ruhigen (!) Intelligenz untergeordnet" gewesen. Also wäre die leidenschaftlich bewegte Musik Frobergers (wie die Dichtung Grimmelshausens und die Malerei Rembrandts), so wären später die Inbrunst J. S. Bachs und die Ausdrucksgewalt Händels (wie die strebungsreiche Monadenwelt Leibnizens, wie Frauenkirche und Zwinger in Dresden) nur von solcher „ruhig-intellektuellen" Ästhetik aus zu verstehen? So hätte es damals in Europa nur eine im wesentlichen französisch ästhetisierte Cembalomusik gegeben?

Von dieser intellektuell-ästhetischen Einstellung aus ist der Verfasserin die Phrasierung immer noch vor allem ein Teilungs- und Abgrenzungsproblem, während diese natürlicherweise doch nur aus den Kräften des melodischen Zusammenschlusses, der musikalischen Aufbaubewegung sich ergibt und zu erfassen ist. Und das dynamisch-rhythmische Wesen der Phrase ist ihr immer noch „Spannung und Entspannung", während doch die musikalische Leistung (im Gegensatz zu der Leistung jenes Sisyphus, die notgedrungen Wechsel von Spannung und Entspannung blieb) gerade darin besteht, über einen in jenem Wechsel befangenen ungestalteten, atomistischen, mechanischen „Rhythmus" hinaus stetig erfüllte Bewegungszüge zu gestalten. Allerdings haben jene Anschauungen heute noch so manchen Anhänger. Dagegen dürfte die Verfasserin allein stehen mit der Behauptung, daß die musikalische Artikulation lediglich eine Betonungsfrage sei (wobei sie sich seltsamerweise, sehr zu Unrecht, auf Hermann Kellers vortreffliches Buch über „Die musikalische Artikulation bei J. S. Bach" beruft). Es kennzeichnet ihre Einstellung ferner, daß sie noch einmal Albert Schweitzers Grundsatz als allgemeingültig

hervorholt: Bachs Klaviermusik sei so zu spielen, als hätte man nicht ein Tasteninstrument, sondern ein Streichquartett zur Verfügung. Als ob Bachs Forderung nach kantablem Spiel nicht auf unmittelbar menschlichem Wege erfüllt werden könnte, nämlich in innerlich mitsingendem Mitleben der Stimmen, als ob dazu der Umweg über die Vorstellung des Spiels auf Streichinstrumenten nötig sei, der überdies die völlige Trennung der körperlichen Spieltätigkeit von der Musikvorstellung bedeutet; denn man kann nicht gleichzeitig die Empfindung der Streichbogenführung und die des Klavierspiels in den Gliedern haben! Im Zeitalter des absoluten Musizierens ist es ein Verdienst gewesen, durch jene Hilfsvorstellung wenigstens einen Rest des kantablen Lebens der alten Klaviermusik zu retten. Heute aber wollen wir den unmittelbaren Weg zum lebendigen Musizieren gehen.

So gibt Eta Harich-Schneiders Buch wohl über viele Formfragen des alten Cembalospiels dankenswerte Auskunft. Die eigentlichen Lebensfragen dieser Kunst aber läßt es offen.

Rudolf Steglich, Erlangen

Im Jahre 1939 gedruckte musikwissenschaftliche Dissertationen

Basel. Walter Robert Nef, Der St. Galler Organist Fridolin Sicher und seine Orgeltabulatur (Schweizer Jb. f. Musikwissenschaft, Bd. 7)

Berlin. Heinrich Dietel, Beiträge zur Frühgeschichte des Männergesanges.

Bonn. Alfred Becker, Der mehrstimmige instrumental begleitete Kirchengesang in der Erzdiözese Köln zur Zeit der vier letzten Kurfürsten.

Erlangen. Siegfried Braungart, Die Verbreitung des reformatorischen Liedes in Nürnberg in der Zeit von 1525 bis 1570.

Freiburg i. Br. Johannes Maier, Studien zur Geschichte der Marienantiphon „Salve regina" (Pustet, Regensburg).

Gießen. Hans von der Au, Das Volkstanzgut im Rheinfränkischen (Gießener Beiträge zur dt. Philologie, H. 70).

Halle. Hans Besch, Die Frömmigkeit Johann Sebastian Bachs in der Bach-Bewegung und -Forschung (Beiträge zur Förderung christl. Theologie, Reihe 2, Bd. 37, 1).

Heidelberg. Carl Philipp Reinhardt, Die Heidelberger Liedmeister des 16. Jahrhunderts (Heidelberger Studien, Bd. 8). Bärenreiter, Kassel.

Jena. Herbert Hübner, Die Musik im Bismarck-Archipel (Schriften zur Volksliedkunde u. völkerkundl. Musikwissenschaft, Bd. 1). — Wolfgang Sichardt, Der alpenländische Jodler und der Ursprung des Jodelns (Schriften zur Volksliedkunde u. völkerkundl. Musikwissenschaft, Bd. 2).

Kiel. Gerhard Ilgner, Matthias Weckmann (etwa 1619—1674). Sein Leben und seine Werke (Kieler Beiträge zur Musikwissenschaft, H. 6).

Köln. Eduard Gröninger, Repertoire-Untersuchungen zum mehrstimmigen Notre Dame-Conductus (Kölner Beiträge zur Musikforschg., Bd. 2). — Peter Kreutzer, Die sinfonische Form César Francks.

Marburg. Friedrich Otto Leinert, Johann Evangelist Brandl (1760—1837) als Lieder- und Kammermusikkomponist (auch im Buchh.).

Rostock. Erwin Falkenberg, Die Bedeutung des Lichtes und der Farben im Gesamtkunstwerk Richard Wagners.

Uppsala. Gustaf Fredén, Friedrich Menius und das Repertoire der englischen Komödianten in Deutschland.

Würzburg. Willi Schwinn, Studien zur Sammlung „Fränkische Volkslieder" von Franz Wilhelm v. Ditfurth. München 1939.

Vorlesungen über Musik an Universitäten und Technischen Hochschulen

Sommertrimester 1940

Abkürzungen: S Seminar, Pros Proseminar, CM Collegium musicum
Angabe der Stundenzahl in Klammern

Basel. Sommersemester. Prof. Dr. J. Handschin: Geschichte der Musiktheorie II (Renaissance und Neuzeit) (1) — Tschaikowski, Mussorgski und ihre geschichtliche Umgebung (1) — S: Übungen im Anschluß an die erste Vorlesung (2) — CM (2 14tägig) — Musikästhetisches Kolloquium (2 14tägig).
Prof. Dr. W. Merian: Die Klaviermusik Franz Schuberts (1) — Übungen über Virdungs „Musica getutscht" (Fortsetzung) (1).

Berlin. Prof. Dr. A. Schering: Suite und Symphonie in ihrer geschichtlichen Entwicklung (3) — Grundfragen der Musikästhetik (1) — Pros Oberstufe (2) — Haupt-S (2) — CM instr. (2), voc. (durch Dr. Adrio) (2).
Prof. Dr. G. Schünemann: Vergleichende Musikwissenschaft (Musik außereuropäischer Völker) (2) — Übungen zur systematischen Musikwissenschaft II (außereuropäische Musikinstrumente) (2).
Prof. Dr. G. Frotscher: J. S. Bach (2) — Pros Unterstufe (2) — Übungen zu Bachs Orgelwerken (2).
Prof. Dr. E. Schumann: Forschungsarbeiten (Akustik).
Prof. Dr. W. Danckert: Musikwissenschaftliche Grundbegriffe (2) — Harmonielehre (1) — Kontrapunkt (2) — Generalbaßlehre (1).
Lehrbeauftr. Prof. Dr. A. Kreichgauer: Einführung in die wissenschaftlichen Grundlagen des Singens (1) — Einführung in die musikalische Akustik (2) — Übungen zur musikalischen Akustik (2).
Lehrbeauftr. Dr. A. Adrio: Musikalische Liturgik: Übungen zur musikalischen Geschichte der deutschen Agenden (2) — Geschichte der evangelischen Kirchenmusik I: Von der Reformation bis zum Pietismus (1).

Bern. Sommersemester. Prof. Dr. E. Kurth: Harmonielehre für Vorgeschrittene (Choraltechnik und Analysen) (2) — Beethoven und die Anfänge der Romantik (2) — Pros: Übungen zur Musikgeschichte der Frührenaissance (gemeinsam mit Frl. Dr. Balmer) (2) — S: Studien zu Orgelwerken Bachs (2) — CM (Besprechung und Aufführung älterer Chor- und Instrumentalmusik) (2).
Privatdoz. Dr. M. Zulauf: Übungen zur Notationskunde (Mensuralnotation) (1).
Privatdozentin Dr. L. Balmer: Wesen und Geschichte des Oratoriums (1) — Übungen zur Harmonielehre von Prof. Kurth (1) — Pros gemeinsam mit Prof. Kurth (s. o.) — Historische Kammermusikübungen (z. T. im Anschluß an das CM) (2).
Lektor W. Senn: Geschichte der protestantischen Kirchenmusik II (1).

Bonn. Prof. Dr. L. Schiedermair: Die deutsche Oper von Beethoven bis zur Gegenwart (2) — S (2) — Praktische Orgelübungen (4).
Prof. Dr. J. Schmidt-Görg: Die abendländischen Tonsysteme (2) — Pros: Lektüre mittelalterlicher Musiktheoretiker (1).
Lehrbeauftr. Prof. W. Maler; Handwerkübungen im musikalischen Satz: Harmonie(Kadenz)-Lehre, Kontrapunkt (2) — Allgemeine Formenlehre (2).
Lehrbeauftr. Lektor A. Bauer: Harmonische Probleme; Übungen zu Wagners „Tristan und Isolde" (2) — Kontrapunkt II (2) — J. S. Bachs Choralvorspiele und -Fantasien (2) — Einführung in die Instrumentation und die Orchesterbehandlung (2).

Breslau. Doz. Dr. F. Feldmann: Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts, mit Übungen (2) — Die musikalische Romantik in Deutschland (2) — Pros: Einführung in die Grundfragen der Musikgeschichte und ihre Arbeitsmethode (2) — S: Übungen im Anschluß an die Romantik-Vorlesung (2).
Akademisches Institut für Kirchenmusik. Prof. Dr. J. Steinbeck: Geschichte des Kirchenliedes (1).
Domkapellmeister Dr. P. Blaschke: Harmonielehre I (2) — Choralübungen für Theologen (1).
Kantor und Oberorganist G. Richter: Praktische Orgelübungen (2).
Technische Hochschule. Prof. Dr. H. Matzke: Die Musik der großen Völker (1) — Technisch-musikwissenschaftliche Übungen (2) — Orgelspiel und Orgeltheorie (2) — Harmonielehre I (1) — Stimmbildungskurs ($1^1/_2$) — CM (2).

Darmstadt. Technische Hochschule. Prof. Dr. Fr. Noack: Richard Wagner (2) — Übung: Stimmbildung und Sprecherziehung (2).

Dresden. Technische Hochschule. Doz. Dr. G. Pietzsch: G. Verdi und sein Werk (1).

Erlangen. Prof. Dr. R. Steglich: Die deutsche Klaviermusik (mit Vorführungen an historischen und modernen Klavieren) (2) — Besprechung musikalischer Meisterwerke (in Verbindung mit Konzert- und Opernbesuch) (1) — Übungen zum Minne- und Meistergesang (2) — CM Sing- und Spielgruppe (2).
Univ.-Musikdirektor Prof. G. Kempff: Die Hymnen der alten Kirche (4) — Die Passionsmusiken des 16. und 17. Jahrhunderts (1) — Musikalische Liturgik mit Übungen in den Kirchentonarten (4) — Harmonielehre (2) — Orgel- und Cembalospiel (1) — Akad. Chorverein: Glucks Orpheus und Euridike (2), Bach-Kantaten (1). — Akad. Orchester: Kammermusik des 17. Jahrhunderts (2).

Frankfurt (M.). Prof. Dr. Fr. Gennrich: Einführung in die Musik des Mittelalters (2) — Übungen über Musik-Handschriftenkunde (1).

Freiburg i. Br. Prof. Dr. J. Müller-Blattau: J. S. Bach (2) — S: Übungen zur deutschen Instrumentalmusik des Barockzeitalters (1) — Pros: Übungen zur musikgeschichtlichen Quellenkunde (1) — CM voc., instr. (je 2) — Übungen im Institut für Rundfunkwissenschaft: Stimme, Instrument und Mikrophon (mit Prof. Dr. Roedemeyer) (2).

Gießen. Prof. Dr. R. Gerber: Die deutsche Sinfonie im 19. Jahrhundert (2) — S: Übungen zur Geschichte der Klavier- und Orgelmusik bis Bach und Händel (2) — CM Historische Kammermusikübungen (2).
Univ.-Musikdirektor Dr. St. Temesváry: Harmonielehre, Formenlehre, Kontrapunkt für Anfänger, für Fortgeschrittene (je 1) — CM (Streichorchester) (2) — Akad. Gesangverein (2).

Göttingen. Prof. Dr. H. Zenck: Musikinstrumente und Musizierformen im Zeitalter der Renaissance, mit Lichtbildern und praktischen Vorführungen (2) — S: Übungen zu den Liedern L. Senfls (2) — CM voc.: Deutsche Liedkunst des 16. Jahrhunderts (2).
Akad. Musikdirektor K. Hogrebe: Harmonielehre (2) — Kontrapunkt, Komposition und Instrumentation, Gehörübungen (je 1).

Greifswald. Prof. Dr. W. Vetter: Der Gregorianische Gesang (2) — S (2) — CM instr., voc. (mit Dr. Graupner, je 2).
Lektor Dr. Graupner: Musikwissenschaftliche Propädeutik: Harmonielehre (2), Partiturspiel (1) — Praktische Musikerziehung: Orgelunterricht, Klavierunterricht, Übungen im Sologesang (je 1).

Halle. Prof. Dr. M. Schneider: Das Orchester und die orchestrale Musik (2) — S (2) — Pros (2).
Doz. Dr. W. Serauky: Einführung in die Musikwissenschaft (1) — Übungen zur Musikgeschichte deutscher Städte (2) — Kammermusikübungen (2).
Univ.-Musikdirektor Prof. Dr. A. Rahlwes: Harmonielehre I, II, Kontrapunkt (je 2), Instrumentationsübungen, Musikdiktat (je 1).

Hamburg. Prof. Dr. W. Heinitz: Die Musikinstrumente Afrikas (1) — Die Tonsysteme Südostasiens (1) — Praktikum (4).
Prof. Dr. G. Anschütz: Arbeiten zur Psychologie des Tonfilms (5) — Übungen zur Typologie und Charakterologie (2).
Doz. Dr. H. J. Therstappen: Die deutsche Musik zwischen Schütz und Bach (2) — Beethoven (2) — Gluck, Haydn, Mozart in ihren Opern (1) — Satzlehre am Volkslied (1) — Studentenorchester (2) — Studentenchor (1).

Hannover. Technische Hochschule. Prof. Th. W. Werner: J. S. Bach (1) — Franz Schubert und das deutsche Lied (1) — Musikästhetik (1) — Beethovens Streichquartette (1) — CM (1½).

Heidelberg. Prof. Dr. H. Besseler: Die Musik der deutschen Klassik I (Haydn und Mozart) (2) — S: Übungen im Anschluß an die Vorlesung (2), Instrumentenkunde und Instrumentation (2) — CM (Studentenorchester) (2) — Madrigalchor (2).
Univ.-Musikdirektor Prof. Dr. H. Poppen: Geschichte der evangelischen Kirchenmusik im Überblick (1) — Harmonielehre (2) — Analyse — Übungen (1) — Orgelspiel (1) — Studentenchor (2), mit Bachverein (2).

Innsbruck. Doz. Dr. W. Ehmann: Geschichte der Klaviermusik (mit Vorführungen) (2) — Konzert und Feier (1) — S: Die deutsche Klavier- und Orgeltabulatur (2) — CM (2).

Jena. Doz. Dr. O. zur Nedden: Wagner und Verdi II (1) — Kolloquium im Anschluß an die Vorlesung (1) — S (1).
Lehrbeauftr. Prof. R. Volkmann: J. S. Bach, Klavierwerke, vorgespielt und erläutert (2) — Orgelübungen (2).
Lehrbeauftr. Dr. H. Möller: Das deutsche Volkslied in seinen Beziehungen zu den Volksliedern anderer Länder (2) — Volkslieder nordischer und keltischer Länder (1).

Kiel. Prof. Dr. Fr. Blume: Allgemeine Musikgeschichte des Mittelalters (3) — G. Fr. Händel (1) — S: Übungen zur musikalischen Geschichte und Theorie des Mittelalters (2) — CM instr., voc. (mit Dr. Gudewill) (je 2).
Doz. Dr. B. Engelke: Deutsche Kleinmeister (1) — Was lernt man für die Musikgeschichte aus Plutarchs „De musica“? (1) — Musikalische Paläographie (2).
Lektor Dr. K. Gudewill: Diskantlehre des Mittelalters (2) — Übungen im musikalischen Satz (2) — Gehörbildungsübungen (1).

Köln. Prof. Dr. K. G. Fellerer: Die Grundlagen der Musik (Systematische Musikwissenschaft I) (3) — S: Musik- und Opernbesprechung in der musikalischen Fachpresse des 19. Jahrhunderts (2) — Arbeitsgemeinschaft: Volksmusik (1) — CM instr. a) Kammerorchester (2), b) Kammermusikzirkel.
Prof. Dr. E. Bücken: Methoden der Musikgeschichtsforschung (2) — Pros: Übungen zur neueren Musikgeschichte (2).
Lektor Prof. Dr. H. Lemacher: Übungen im Generalbaßspiel (1) — Formenlehre: Werke der Romantik (1).
Lektor Prof. Dr. H. Unger: Klang- und Formmittel der Musik (Einführung in das musikalische Verständnis (1).

Königsberg (Pr.). Prof. Dr. H. Engel: Geschichte der Klaviermusik II (2) — Einführung in die Grundlagen der musikalischen Akustik und der Tonpsychologie (1) — Richard Wagners Werke (1) — S: Übungen zur musikalischen Volkskunde (2), Notationskunde des 16. Jahrhunderts (1), Musikpädagogische Übungen (1) — CM (Chor) (2).

Leipzig. Prof. Dr. H. Schultz: Die Musik der neueren Zeit, um 1400—1800 (4) — Pros Vorkurs: Quellenkunde (i. A. Ass. Dr. habil. H. Husmann) (1); Hauptkurs: Agricola, Praetorius, Mattheson, Berlioz, Strauß (Referate) (2) — S: Gluck (2) — CM voc. und instr.: Musik der Bachschen Familie (mit Dr. habil. Husmann) (zus. 3).
Lektor Prof. F. Petyrek: Harmonielehre I und II — Kontrapunkt I und II — Generalbaßspiel, Liedbegleitung, Transposition — Partiturspiel (je 1).
Univ.-Musikdirektor F. Rabenschlag: Übungen im liturgischen Singen (1).
Prof. Dr. A. Simon: Sprechbildung (2 Gruppen, je 2) — Zur Sprechkunde der deutschen Kunstballade (2) u. a.

Marburg. Prof. Dr. H. Stephani: Die Musik von Bach bis Beethoven (1) — Harmonieprobleme (1) — Einführung in das Verständnis der Musik (1) — Das Lied des deutschen Volkes von den Anfängen bis zur Gegenwart (1) — S: Übungen zur Musik der Klassik (2) — Chorsingen (2) — CM instr. (2).

München. Prof. Dr. R. v. Ficker: Die Musik der Renaissance und des Frühbarok (2) — S: (2) — Musikalische Schriftkunde des 14.—15. Jahrhunderts (1).
Prof. Dr. O. Ursprung: Die Musiktheoretiker der Spätantike und des Mittelalters (2) — Stilkundliche Übungen zur älteren Musikgeschichte, I. Schrifttumskunde (2).
Prof. Dr. K. Huber: Deutsche Volksmusik (2).
Prof. Dr. G. Fr. Schmidt: Die Sinfonie, Ouverture und Orchestersuite im Zeitalter des Barock (2) — Übungen (2).
Lehrbeauftr. Dr. R. Häfner: Harmonielehre (2) — Kontrapunkt (2).

Münster (W.). Prof. Dr. W. Korte: Die europäische Musik des 15. und 16. Jahrhunderts (4) — Haupt-S: Übungen zur Strukturforschung (2) — Vor-S: Notationskunde (2), Übungen zur musikalischen Analyse (2) — CM instr. und voc. (je 2).
Lektor Domchordirektor W. Lilie: Theorie und Geschichte des gregorianischen Chorals (1) — Formenlehre des gregorianischen Chorals (1) — Praktische Gesangübungen f. Theologen (1).

Prag. Prof. Dr. G. Becking: Musikgeschichte des 15. und 16. Jahrhunderts (2) — Joh. Seb. Bach. Das Werk (1) — S: Wissenschaftliche Arbeiten (2) — Pros: Goethe-Lieder (2) — CM (2).
Lektor Prof. Dr. Th. Veidl: Harmonielehre und Kontrapunkt (3).

Rostock. Doz. Dr. W. Gerstenberg: Johannes Brahms (2) — Einführung in die musikhistorische Analyse (1) — Übungen zum Generalbaß (2) — CM instr., voc. (je 2).

Tübingen. Univ.-Musikdirektor Prof. C. Leonhardt: J. S. Bachs Instrumentalwerke und ihre stilistischen Voraussetzungen II (1) — S: Repetitorium der allgemeinen Musikgeschichte, 16. u. 17. Jahrhundert (mit Ass. Dr. Reichert) (2) — Harmonielehre II (mit Dr. Reichert (2) — Kontrapunkt II (1) — Angewandte Harmonielehre mit Übungen am Klavier (2) — Akad. Orchester (2) — Akad. Chor (2) — Singkreis (CM voc.) (mit Dr. Reichert) (1).

Wien. Prof. Dr. E. Schenk: Beethoven (4) — Pros (mit Prof. Dr. Nowak) (2) — Haupt-S: (2) — CM instr. et voc. (mit Prof. Dr. Nowak) (4).
Prof. Dr. A. Orel: Franz Schubert III (1) — Die Zeit der „Ars nova" (1).
Prof. Dr. R. Haas: Das deutsche Lied (Fortsetzung) (1) — Übungen in der Quellenkunde (1).
Prof. Dr. L. Nowak: Das deutsche mehrstimmige Lied bis 1550 (1) — Einführung in die Notationskunde I (2). — Einführung in die Musikpsychologie (1).
Lektor W. Tschoepe: Harmonielehre (3) — Kontrapunkt (3) — Musikalische Formenlehre (2).

Würzburg. Prof. Dr. O. Kaul: Die Klaviermusik seit Beethoven (2) — Einführung in die Musikwissenschaft II (1) — Übungen (2) — CM (2).

Zürich. Sommersemester. Prof. Dr. F. Gysi: Abriß der musikalischen Formenlehre (1) — Mendelssohn und Schumann (2) — S: Schopenhauer, Nietzsche und ihr Verhältnis zur Musik (1).
Prof. Dr. A. E. Cherbuliez: J. S. Bach. Einführung in Leben und Werke (1) — Geschichte des Streichquartetts von Haydn bis Schubert (2) — Volkslied und Volksliedforschung (mit besonderer Berücksichtigung der Schweiz (1) — S: Übungen zur Notationskunde (1); Übungen zu J. S. Bachs Wohltemperiertem Klavier (2) — CM instr. et voc. (2).

Mitteilungen

Publikationen älterer Musik

Die fällige Sitzung der „Publikationen" war vom Vorsitzenden Theodor Kroyer unter dem 13. März 1940 einberufen worden und fand am Sonnabend, dem 13. April 1940, 16 Uhr, im Saal des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Leipzig statt. Für die am Erscheinen verhinderten Herren, den Vorsitzenden Theodor Kroyer und den Schatzmeister Ludwig Volkmann, erstatteten den Tätigkeitsbericht Helmut Schultz und den Kassenbericht Theodor Biebrich. Den Mitgliedern wurde als „zehnter Jahrgang" (1938/39) der zweite Band der „Abhandlungen" geliefert (Helmut Schultz, Das Madrigal als Formideal. Eine stilkundliche Untersuchung mit Belegen aus dem Schaffen des Andrea Gabrieli. Drei Madrigale Andrea Gabrielis im Anhang). Als elfter Jahrgang (1940) ist die schon angekündigte Ausgabe der Notre-Dame-Organa von Heinrich Husmann, mit Einleitung und Kommentar, fest in Aussicht genommen. Das Erscheinen der weiteren geplanten Bände hängt von den zu erwartenden Zuschüssen ab; als vordringlich gelten: Machaut, Band IV, aus dem Nachlaß Friedrich Ludwigs (Besseler); Troubadourmelodien (Gennrich); Willaert, Band II (Zenck). Der zweite Band der Ockeghem-Ausgabe mußte einstweilen vom Arbeitsprogramm abgesetzt werden. Die Finanzlage des Unternehmens ist nach den Verhältnissen als befriedigend zu bezeichnen und wird hoffentlich durch gemeinsame Arbeit und Werbung noch gekräftigt werden. Der Kassenabschluß wurde für richtig befunden. — Da der Vorsitzende Theodor Kroyer emeritiert worden ist, übernimmt der bisherige stellvertretende Vorsitzende, Helmut Schultz (Leipzig), den Vorsitz und der Nachfolger Theodor Kroyers im Kölner Ordinariat, Karl Gustav Fellerer, den stellvertretenden Vorsitz. Dem bisherigen Vorsitzenden Theodor Kroyer wurde für sein vierzehnjähriges Wirken im Dienste der „Publikationen" der wärmste Dank ausgesprochen. Über die erforderlichen Änderungen in der Publikationen-Leitung und über die Neufassung der Satzungen wurde vorbereitend das Nötige vereinbart; beide Punkte werden den Beschlüssen der nächsten Sitzung unterbreitet werden.

Helmut Schultz, Leipzig

*

Im Rahmen des Salzburger Kunstsommers 1940 findet vom 22. bis 24. August ein Mozarttag des Zentralinstituts für Mozartforschung statt.

Eine Orgel-Arbeitstagung mit dem Thema „Die Orgel in der Feiergestaltung" hat unter Leitung von Prof. Dr. G. Frotscher mit Unterstützung der staatlichen und städtischen Kulturstellen und in Verbindung mit dem Musikwissenschaftlichen Institut der Universität vom 9. bis 11. Juli in Wien stattgefunden.

Im Anschluß an das Musikwissenschaftliche Institut der Universität wurde in Köln ein Arbeitskreis für Musikwissenschaft ins Leben gerufen, der den musikwissenschaftlich interessierten Kreisen der Stadt Gelegenheit zum Vortrag eigener Forschungen und zur Aussprache über musikwissenschaftliche Fragen in monatlichen Zusammenkünften gibt.

*

Der Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität Wien ist dem Professor Dr. Erich Schenk unter Ernennung zum ordentlichen Professor übertragen worden.

Dozent Dr. Walter Gerstenberg, bisher an der Universität Köln, wurde mit der Vertretung der Musikwissenschaft an der Universität Rostock beauftragt und zugleich zum Direktor des Musikwissenschaftlichen Instituts dieser Universität ernannt.

Zum außerplanmäßigen Professor wurde ernannt der Dozent für Musikwissenschaft an der Universität Halle Dr. Walter Serauky.

Lektor Dr. Friedrich Graupner ist zum Universitätsmusikdirektor an der Universität Greifswald ernannt worden mit der Verpflichtung, sein Amt, die Betreuung der praktischen Musikpflege an der Universität, nach Anweisung des Direktors des Musikwissenschaftlichen Institutes der Universität wahrzunehmen.

Verantwortlich: Prof. Dr. Rudolf Steglich, Erlangen, Danziger Straße 17
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38

Archiv für Musikforschung

Herausgegeben im Auftrage des
Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung

5. Jahrgang 1940 Heft 3

Die antiken Transpositionsskalen und die Kirchentöne

Von Otto Ursprung, München

In dem Jahrhundert, das nunmehr seit Bellermanns und Fortlages Arbeiten über die antike Musik verflossen ist, ist die Frage nach der Tonartenlehre der Griechen und deren Beziehungen zur Musiklehre des Mittelalters nie ganz zur Ruhe gekommen. Was sie immer aufs neue bewegt hat, war nicht zuletzt das Bestreben, über das rein Sachliche der Tonartenlehre hinauszugelangen und Einblicke zu erhalten in das Getriebe einer zweimaligen Kulturwende — die eine in der Spätantike, die andere in karolingischer Zeit —, bei der auch auf musikalischem Gebiete trennende Kräfte gewirkt und zugleich verbindende Fäden einen organischen Verlauf der Umbildung gesichert haben. Letzten Endes sind es ja auch zwei große Perioden humanistischer Studien gewesen, die hier eingegriffen haben: die karolingische Renaissance hat jenen Umbildungsprozeß zu einem gewissen Abschluß gebracht, der Neuhumanismus des 19. Jahrhunderts hat die wissenschaftlichen Erörterungen hierüber in Angriff genommen. Übrigens stehen wir heute, wo die Frage neuerdings aufgerollt wird, wieder an einer Kulturwende.

Die wissenschaftlichen Veröffentlichungen über unsere Frage setzten aber mit einer merkwürdigerweise wiederholten „Duplizität der Ereignisse" ein.

Friedrich Bellermanns[1] große Verdienste um die Erforschung der Musik der Antike wird niemand bezweifeln, ebensowenig sind aber seine Irrtümer zu übersehen. Dieser bedeutende Philologe ist nämlich der Ansicht gewesen, daß im antiken Tonsystem die lydische Oktavgattung oder, wie er später sagte, das Hypolydische die Haupttonart gewesen sei und ohne Vorzeichen notiert werden müsse; dementsprechend hat er den Proslambanomenos des Systema teleion auf das tiefe *F* festgelegt und von ihm ausgehend die Transpositionsskalen entwickelt. Immerhin hat er richtig diese, nicht die ursprünglichen Oktavgattungen, zu den Kirchentönen in Beziehung gesetzt; bei seinem Ausgangspunkt ergab sich aber eine

[1] Friedr. Bellermann, Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen, Berlin 1847. Heinr. Bellermann, Der Kontrapunkt, 2. umgearbeitete und vermehrte Auflage, Berlin 1877, gibt im wesentlichen die Darstellung seines Bruders wieder, bringt das alte Dorische auf Ton *e*.

mächtige Verschiebung in der Benennung bzw. Tonhöhenbedeutung der Kirchentöne. Diese Darstellung schien um so mehr gesichert zu sein, als Karl Fortlage[1] unabhängig von Bellermann und gleichzeitig mit ihm zu denselben Ergebnissen gelangt ist. — Von ihr sind Rud. Westphal, 1865, und Carl v. Jan, 1895, abhängig.

Oskar Paul[2] in Leipzig, musikalisch fachmännisch gebildet und auch philologisch trefflich gerüstet, hat in seinem Werk über Boethius ein gewaltiges Quellenmaterial verarbeitet. Er hat das Dorische als die zentrale Oktavgattung hervorgehoben und seine Stellung im Tonraum *e′–e* und den Proslambanomenos mit *A* bestimmt; ihm gebührt das Verdienst, die Tonartenlehre der Antike in entscheidender Weise geklärt zu haben, wenn auch der in heiligem Eifer entbrannte Gegner Bellermanns geradezu totgeschwiegen wurde. In den Beziehungen zu den Kirchentönen ist er merkwürdigerweise dafür eingetreten, daß „gewiß die sieben Transpositionsskalen des Boetius in ganz richtiger Form erhalten [wurden], so daß wir im Mittelalter eine direkte Überlieferung von den Griechen besitzen“ (S. 260). — Wiederum gleichzeitig mit Oskar Paul erschien von François-Joseph Fétis[3], der hauptsächlich zu Paris und Brüssel wirkte, der III. Band seiner Histoire générale de la musique; auch hier sind die Transpositionsskalen richtig vom tiefen *A* aus entwickelt. Auch er konnte mit seinen Forschungen nicht durchdringen.

François-Auguste Gevaert[4], der lange Zeit in Frankreich und zuletzt als Direktor des Konservatoriums zu Brüssel tätig war, hatte sich die deutschen Forschungen (besonders auch die von Westphal) über die antike Musik und die Arbeiten der französischen Benediktiner von Solesmes (besonders die von Pitra, dem nachmaligen Kardinal) über frühchristlichen Kirchengesang angeeignet; nun widmete auch er seine Studien dem älteren Choral. Enger als bei den bisherigen Autoren ist hier die Frage nach der antiken und choralischen Tonartenlehre mit dem Lebensraum jener alten Musiken verbunden; das wirkte bestechend für Anerkennung seiner Aufstellungen. Er sagt nun: „Der christliche Gesang hat seine Oktavreihen und seine melodischen Themen der musikalischen Praxis der Zeit des römischen Kaiserreiches und insbesondere dem von der Kithara begleiteten Gesang entnommen“; zwischen der griechisch-römischen Kunst und dem kirchlichen Choral habe ein ununterbrochener Zusammenhang bestanden, der Übergang habe sich allmählich und unmerklich vollzogen. So sehr auch das Werk Mélopée zu Ansehen gelangt ist, krankt es doch bereits in den beiden hauptsächlichen Voraussetzungen: für die antike Tonartenlehre schließt es sich an die unhaltbar gewordenen Anschauungen Bellermanns und Westphals (von diesem in seinen letzten Jahren selbst noch aufgegeben) an; in den choralischen Untersuchungen werden die Hymnen und Antiphonen für die ältesten wissenschaftlich erfaßbaren choralischen Formen gehalten, während sie doch nur einer erheblich späteren Entwicklung

[1] Karl Fortlage, Das musikalische System der Griechen in seiner Urgestalt, 1847.

[2] Oskar Paul, Boetius und die griechische Harmonik ... in die deutsche Sprache übertragen ... und ... sachlich erklärt, Leipzig 1872.

[3] François-Joseph Fétis, Histoire générale de la musique, Tome IIIe, Paris 1872.

[4] François-Auguste Gevaert, La mélopée antique dans le chant de l'église latine, Gand, 1895. (Ausführliche Inhaltsangabe durch Utto Kornmüller im Kirchenmusikalischen Jahrbuch 1897, S. 91—111.)

angehören, ferner wurden Melodien hymnodischer und psalmodischer Herkunft einander gleichgestellt; so sind auch die Ergebnisse in gewichtigen Punkten hinfällig.

Der Umbruch, der sich auf allen Gebieten des öffentlichen und kulturellen Lebens der Antike und auch in der Musik vollzogen hat, war aber nicht zu verkennen.

H. Riemann[1], der sich hinsichtlich der Stellung des Dorischen den Forschungsergebnissen O. Pauls, seines Vorgängers auf dem Leipziger Lehrstuhl, angeschlossen hat, wenn er ihn auch nicht nennt, äußert sich in seiner Geschichte der Musiktheorie: Von den Darlegungen des Boethius über die Transpositionsskalen des Ptolemäus sei ein arges Mißverständnis ausgegangen; in dem Traktat Alia musica, der der spätkarolingischen Zeit angehört, seien „die antiken Skalennamen mit gänzlich veränderter Bedeutung wieder in Umlauf gesetzt worden und behielten nun dauernd ihren neuen Sinn". Bei Oddo begegnen wir, wie Riemann meint, zum erstenmal den lateinischen Tonbuchstaben *D*, *E*, *F*, *G* für die 4 Finales; er sei es gewesen, „welcher die Verschiebung der Tonhöhenbedeutung derselben veranlaßt hat". Da jedoch Riemann, in diesem Werk und auch in seinem Handbuch der Musikgeschichte, bei Darstellung der Transpositionsskalen sich in dem Labyrinth eigenmächtiger Konstruktionen verirrt hat, wird die den mittelalterlichen Autoren zugeschobene Verwirrung nicht geklärt. Bei Cassiodor seien, wie H. Abert[2] sagt, die antiken Oktavgattungen und die Transpositionsskalen miteinander verwechselt worden. — Man empfand aber in den bisherigen Erklärungen schwerwiegende Lücken. Nun gab Peter Wagner[3], der Schöpfer der byzantinischen Einflußthese, den freilich sehr allgemein gehaltenen Hinweis, daß „des Rätsels Lösung nur in der orientalischen Kunst gesucht werden darf"; in derselben Richtung hatten sich bereits die Forschungen Hugo Gaissers und Jean-B. Thibauts bewegt. Schließlich haben Dechevrens und nach ihm L. Bonvin[4] die These vorgetragen: Es „scheint alles dafür zu sprechen, daß wir in den arabischen Tonarten die ursprüngliche Einrichtung der kirchlichen Oktoëchos vor uns haben".

So standen mehrere Auffassungen neben- und gegeneinander. Coelestin Vivell[5], ein guter Kenner des Chorals, ist daran in seinem Aufsatz zu unserer Frage gescheitert, ebenso A. Samojloff[6] in seinem Schablonenbehelf, der dem Verständnis der Transpositionsskalen dienen soll. Die neueren Autoren haben wirklich nicht

[1] Hugo Riemann, Die dorische Tonart als Grundlage der griechischen Notenschrift, in S der IMG IV, 1902/03, S. 558—569. — Derselbe, Geschichte der Musiktheorie, Berlin 1898, 2. Aufl. 1918 und 1920, S. 10f. und 56. — Derselbe, Handbuch der Musikgeschichte, I 1, Die Musik des Altertums, 1904, 2. Aufl. 1919.

[2] Hermann Abert, Zu Cassiodor, in S der IMG III, 1901/02, S. 452.

[3] Peter Wagner, Elemente des gregorianischen Gesangs, Regensburg 1917, S. 112.

[4] Ludwig Bonvin, Über das Achttonsystem (Oktoëchos), in Kirchenmus. Jahrb. 1911; nach P. Dechevrens; dieser auf Grund der durch Franc. Salvador Daniel, La musique arabe, Alger 1879, veröffentlichten arabischen Melodien.

[5] P. Coelestin Vivell, Direkte Entwicklung des römischen Kirchengesanges aus der vorchristlichen Musik, in Kirchenmus. Jahrb. 1911.

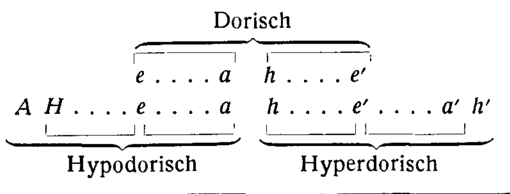
[6] A. Samojloff, Die Alypiusschen Reihen der altgriechischen Tonbezeichnung und die Demonstration ihres einheitlichen Konstruktionsplanes vermittels einer Schablone, in AfMw. VI, 1924, 383ff.

unrecht getan, wenn sie die alte Tonartenlehre, falls sie nicht zu umgehen war, nur mit wenig Worten berührten. Zu allem Überfluß wurde auch noch die Bellermannsche Auffassung über das Lydische als Haupttonart erneuert[1] und die Verwirrung dadurch vollendet. Gevaert aber hatte besonders in Frankreich eine ziemlich geschlossene Gefolgschaft; Ant. Auda[2] ist in den hier einschlägigen Abschnitten seines Buches dem Glauben an ihn zum Opfer gefallen; in einem Aufsatz, veranlaßt durch kritische Stimmen über sein Buch, berichtigt er einiges, läßt sich aber im Vertrauen auf einen anderen französischen Autor (Greif) zu dem neuen Irrtum hinreißen, daß die Unterdrückung der bei den Transpositionsskalen notwendigen alterierten Töne mit den adiastematischen Neumen zusammenhänge.

Es ist doch merkwürdig, wie sehr man dem Kern der Frage bereits nahe gekommen war und, hauptsächlich durch Mängel in der methodischen Durchführung der Untersuchungen, sich wieder hat abtreiben lassen! Denn das Rätsel läßt sich lösen, sogar in verhältnismäßig einfachen Gedankengängen. Aber nicht zuletzt durch die verfehlten Darstellungen sind doch auch verschiedene Fragen aufgeworfen worden, die weiter ausgreifen und hier nicht ganz außer Betracht bleiben dürfen.

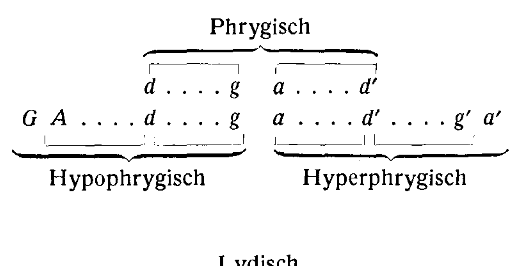
I.

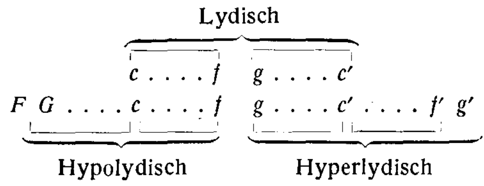
Der Tonartenlehre der klassischen Antike wird man bekanntlich noch nicht gerecht, wenn man, abgesehen von den Stamm-Oktavgattungen, für die von ihnen abgeleiteten Hypo- und Hypertonarten nur den Umfang angibt; auch bei ihnen ist vor allem die innere Struktur zu beachten: Von den drei alten Oktavgattungen, die aus zwei unverbundenen gleichartigen Quartgattungen bestehen, wird das obere Tetrachord als verbundenes nach unten, das untere ebenso nach oben gesetzt und dazu als Proslambanomenos der Oktavton angefügt. Insofern spiegelt sich in den einzelnen Gruppen, z. B. im Dorischen mit Hypo- und Hyperdorisch, ein Bauprinzip ähnlich dem des Systema teleion wieder. Zugleich ist durch die abgeleiteten Hypo- und Hypertonarten angebahnt, daß die Oktave als Zusammensetzung aus Quint + Quart bzw. Quart + Quint betrachtet wird; von dieser Auffassung sprechen denn auch mehrere der antiken Lehrschriften (Aristoxenos, Gaudentius, Nicomachus, auch Ptolemäus). Wir skizzieren hier diese Ordnung der Oktavgattungen, und zwar nicht nach der alten absteigenden, sondern gleich nach der später üblichen aufsteigenden Skala:



[1] Curt Sachs, Die griechische Gesangsnotenschrift, in ZfMw VII, 1924/25, S. 3f.

[2] Antoine Auda, Les modes et les tons de la musique, Bruxelles 1930. — Derselbe, Contribution à l'histoire de l'Origine des Modes et des Tons grégoriens, in Revue du Chant Grégorien, Grenoble 1932 (Sonderdruck). — Derselbe, Les gammes musicales, Essai historique sur les modes et sur les tons, depuis l'antiquité jusqu'à l'époque moderne, 1939 (dem Verf. ds. noch nicht bekannt).





Es ergab sich als Gebot der Praxis, besonders die tieferen Tonarten einer mittleren Stimmlage anzunähern. Dabei bewährte sich wieder der dem Hellenen im Blute steckende Hang zu systematischer Durchbildung, zu theoriegerechter Ausgestaltung: Nicht die einzelne Oktave wurde versetzt, wie Bellermann und Riemann meinten, die darum sämtliche Oktavgattungen in die Lage von *f–f'* bzw. *e–e'* brachten; sondern gleich die „harmonia“, das ist das harmonische System, das zweioktavige Systema, wurde transponiert; nur von dieser Art der Transposition sprechen die Lehrschriften. Aus Ptolemäus, der in seiner Harmonik, Buch II Kap. 8ff., genauer auf sie eingeht[1], ist ersichtlich, daß in älterer Zeit die Transpositionsskalen nur bis zu einem gewissen Stück innerhalb des Diapason (etwa von *A* bis *fis* oder *f* [?]) gebildet worden sind, daß dann andere mit der Transposition bis an die Grenze des Diapason (von *A* bis *g*) vorgeschritten sind. In der Tat sind bei Plato und Aristoteles die Tonarten Dorisch, Phrygisch, Lydisch, Mixolydisch von *d*, *e*, *f?*, *g* aus gebildet[2]. (Diese Tonstufen sind stets als jeweiliger Proslambanomenos des Systema teleion zu verstehen.)

Weitere Veränderungen sind dazugekommen. Nicht nur die Tonfolge der Skalen, sondern auch die Oktavgattungen wurden, wie der soeben erwähnte Beleg zeigt, in aufsteigender Reihe gezählt. Der transponierte Hyperdorius, von *g* aus errichtet, verselbständigte sich unter dem Namen Mixolydius; dadurch wurde aber die Ordnung der Hypertonarten überhaupt ins Wanken gebracht. Sowohl durch die Transposition als auch durch die aufsteigende Folge der Tonarten ergab sich die Verwendung zahlreicher chromatischer Halbtonstufen, die zu dem diatonischen Aufbau des grundlegenden Systema teleion und zur traditionellen Musiklehre ständig in Gegensatz traten; in gewissem Sinne haben auch die Alten dies gefühlt.

Eine Auseinandersetzung der Musiktheorie mit allen diesen Erscheinungen mußte erfolgen. Was aber dann bei positiver Stellungnahme zu ihnen gefordert war, kam mehr oder weniger einer Neuordnung der Tonartenlehre gleich.

---

[1] Oskar Paul, a. a. O., S. 293—326, bringt Ptolemäus II, Kap. 7—11 mit griechischem Text und deutscher Übersetzung. — J. Düring, Die Harmonielehre des Claudius Ptolemäus, 1930.

[2] Oskar Paul, a. a. O., S. 307.

Aristoxenos aus Tarent[1], der größte Musiktheoretiker des Altertums, „der Musiker“ (ὁ μουσικός) schlechthin genannt (geb. um 354, blühte etwa 320—300), war verwandten Geistes mit dem etwa eine Generation älteren Aristoteles, dem größten Systematiker der Antike, dessen Arbeitsweise charakterisiert ist durch Beherrschung des Tatsachenmaterials, des empirisch Gegebenen, und durch Anknüpfung an die Leistungen der Vorzeit. Er nun besaß die Kraft und Einsicht, die Skala mit den chromatischen Tönen systematisch und vollständig bis zum Oktavton durchzuführen, ferner sie in vollem Umfange, d. h. mit den chromatischen Tonstufen, zum Aufbau der Transpositionsskalen zu benützen. Dadurch sind die Tonarten verdoppelt, sie erscheinen als „höhere“ und „tiefere“, ausgenommen das Dorische — εἷς δώριος, sagt Kleonides, der getreue Gefolgsmann des Aristoxenos —; alle stehen in einer Lage, daß das aus dem Hypodorischen entwickelte Systema nicht unter die Grenze des Normalsystema hinabsteigt, sie sind also um ein Quart transponiert. Insgesamt sind es nun 13 Transpositionsskalen. Der größeren Klarheit wegen wurden, wie es scheint, erst nach Aristoxenos, für die „tieferen“ eigene Namen[2] gebraucht: das tiefere Phrygisch heißt auch Iastisch (später auch Jonisch), das tiefere Lydisch heißt Äolisch, dementsprechend ist auch die Benennung der Hypo- und Hypertonoi gebildet.

In nacharistoxenischer Zeit wurde die Hyperreihe und damit die systematische Ordnung vervollständigt, indem auch auf den Tönen *b*♭ und *b*♮ Skalen errichtet wurden, die indes nur eine Oktavwiederholung der Skalen auf *B*♭ und *B*♮ darstellen. Nun sind es 15 Transpositionsskalen.

In hellenistischer Zeit aber erhob sich in der Musiklehre dieselbe Gegenbewegung, die sich in der Literatur, besonders im Drama und auch in der praktischen Musik auf die große und klassische Tradition besann; und so wurden auch die erweiterten Aufstellungen der Transpositionsskalen wieder eingeschränkt. Der bedeutendste Vertreter dieser Richtung ist Klaudius Ptolemäus, der berühmteste astronomische und geographische Schriftsteller des Altertums, der zur Zeit Trajans und Hadrians (in der ersten Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr.) zu Alexandrien gewirkt und der vorwiegend mathematisch-akustisch ausgerichteten allgemeinen Musiklehre den Schlußstein aufgesetzt hat. Er erkennt nur 7 Transpositionsskalen an und begründet dies damit, daß es auch in der Oktav nur 7 verschiedene Töne gibt; den Hypermixolydius (*a* bis *a'*) läßt er als 8. Ton gelten, bezieht ihn aber nicht näher in die Operation ein, mit der er den sinnvollen Aufbau der Tonarten aufzeigt. Er sagt in II, 10[3]: Von den „drei ältesten Tonarten, der dorischen, phrygischen und lydischen“, bildete man „konsonierende Veränderungen“, und zwar durch Veränderung um Diatessaron nach oben die mixolydische, nach unten die hypolydische und hypophrygische und hypodorische, um Diapason nach oben die hypermixolydische Tonart. In der Tonartenreihe sodann tritt das Konsonierende „durch

[1] Aristoxenos ist als Aristoteliker eingehender gekennzeichnet bei Robert Schäfke, Geschichte der Musikästhetik im Umrissen, Berlin 1934, S. 104ff. Merkwürdigerweise hat O. Paul, S. 252, ihn ganz verkannt.

[2] Heraklid Ponticus, ein Zeitgenosse etwa des Aristoteles, bezeichnet diese Namen als alt; sie sind also übertragen.

[3] O. Paul, a. a. O., S. 305ff.

stetige Verringerung um Diatessaron nach unten, was dasselbe ist wie Vermehrung um Diapente nach oben", hervor, so daß die Tonarten (d. h. ihre Systemata) nach Diatessaron-Fortschreitungen untereinander in Beziehung stehen. Die einzelnen Schritte der Operation, d. h. des Quartenzirkels in dem hier geforderten Umfang, werden durch Buchstaben in alphabetischer Reihe gekennzeichnet; zum Schluß faßt Ptolemäus das Ergebnis in anschaulicher Form zusammen, der wir lediglich eine Darstellung in unserer Notation beifügen:

	Höhe	
		Hypermixolydius . . . .
	Ganzton	
α		Mixolydius . . . .
	Leimma	
ζ		Lydius . . . .
	Ganzton	
δ		Phrygius . . . .
	Ganzton	
β		Dorius . . . .
	Leimma	
η		Hypolydius . . . .
	Ganzton	
ε		Hypophrygius . . . . . .
	Ganzton	
γ		Hypodorius . . . .
	Tiefe	

Mit dieser Reihe der tonoi vertritt Ptolemäus wieder den Stand der Tonartenlehre zur Zeit des Plato und des Aristoteles. Wenn aber selbst er, der Reaktionär, sich in den näheren Ausführungen des Quartenzirkels bedient, so ist damit zugleich uns der Weg gewiesen, nach welchem Verfahren wir die chromatische Tonleiter und die Transpositionsskalen im Sinne des Aristoxenos genauer darzustellen haben[1].

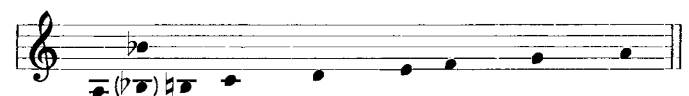
Für die chromatische Skala ist natürlich vom Systema teleion auszugehen. In ihm sind die Töne *b*♮ und *b*♭ bereits ordnungsgemäß vorhanden, *B*♮ und *B*♭ sind mit ihnen „gleichbedeutend" wegen des Oktavverhältnisses. So ist nur nötig, von Proslambanomenos *A* bzw. seiner Oktave Mese *a* ausgehend, die Quartschritte bis *gis* auszuführen; hier ist halt zu machen, *dis* wird nicht mehr genommen, um

[1] Zum Begriffspaar Thesis und Dynamis. Als einziger Autor gibt Ptolemäus in II, 5 die nähere Begriffsbestimmung: Thesis ist die (absolute) Stellung eines Tones im Systema ametabalon, Dynamis ist die (relative) Bedeutung desselben in der Transpositionsskala, die δυνάμεις ändern sich. In II, 11 spricht er von den Transpositionsskalen, den thetischen und dynamischen Mesen usw. O. Paul hat den Ptol.-Text richtig übersetzt, am Schluß aber die Tonartentabelle falsch entwickelt dadurch, daß er die auch von Ptol. II 10 gebrauchten chromatischen Ausgangsstufen außer acht ließ. Riemann, in Handbuch I, 1 § 19 (auch Mus.-Lex. unter „Ptolemäus") nennt u. a. seine Übersetzung falsch (zu Unrecht), zieht auf S. 202 ff. das von Ptol. II, 6 als unbrauchbar für Entwicklung der Transpositionsskalen nachgewiesene Tetrachord synemmenon heran, gelangt auf S. 209 nur zu einer annähernd brauchbaren Übertragung des Exempels der mixolydischen Tonart. Des weiteren siehe unsern Nachtrag S. 152.

das „eine Dorisch" nicht zu stören; der nach *d* treffende Halbton, unser *es*, wird von *b* oder *B* aus genommen; die Folge *g–gis* aber verlangt notwendig[1] den Abschluß mit *a*, wenn auch dieses nur Oktavwiederholung ist. Dadurch sind es 13 Halbtöne. So kommt Aristoxenos zu 13 Transpositionsskalen. Ebenso wie der Proslambanomenos *A* nur einmal da ist (und nur einmal vorkommen kann, da die nächste Tonstufe bereits durch *B♭* bestimmt ist), so gibt es auch das *d* nur einmal; es wird nur ein Dorisch, *εἷς δώριος*, aufgestellt; das gilt dann notwendig auch für die davon abgeleiteten Hypo- und Hyperformen. Dieses *d* ist nun Proslambanomenos des dorischen Systema, der Dorius selbst beginnt mit *a*. Wie im dorischen Tetrachord die Töne *e* und *a*, haben nun *a* und *d'* sowie die Oktaven derselben den Rang von „feststehenden" Tönen. Der altehrwürdige Vorrang des Dorischen ist also nicht nur gewahrt, sondern auch noch verstärkt, und in den Tonraum des alten Systema sind nun die Ausgangsstufen sämtlicher anderer Harmoniai eingespannt. Innerhalb des einzelnen transponierten Systemas aber erscheinen die Stammtonarten Dorisch, Phrygisch und Lydisch wieder in der alten absteigenden Folge; im Hypodorius bzw. Hypermixolydius tritt sogar die ursprüngliche Lage derselben hervor oder vielmehr das Systema hier ist überhaupt untransponiert. Das alles vermag den Transpositionsskalen sogar einen besonderen Reiz und eine gewisse Überlegenheit zu verleihen. Und dabei ist die diatonische Leiter ordnungsgemäß mit chromatischen Halbtonstufen ausgefüllt. Andererseits mußte nun einmal damit gerechnet werden, daß der Mixolydius selbständig auftritt und somit die alte Ordnung der Hypertonarten unwiederbringlich dahin ist.

Wir geben das aristoxenische Transpositionsverfahren[2] in unserer Tonschrift wieder, stellen sodann den aristoxenischen Transpositionsskalen bzw. ihren Proslambanomenoi die ptolemäischen Skalen gegenüber und führen endlich die 13 bzw. 15 Skalen im einzelnen durch:

1. a) Die Tonreihe des Systema teleion (mit den Lücken für die chromatischen Halbtöne):



b) Die hier nötigen Quartfortschreitungen:



c) Die chromatisch ausgefüllte Skala:



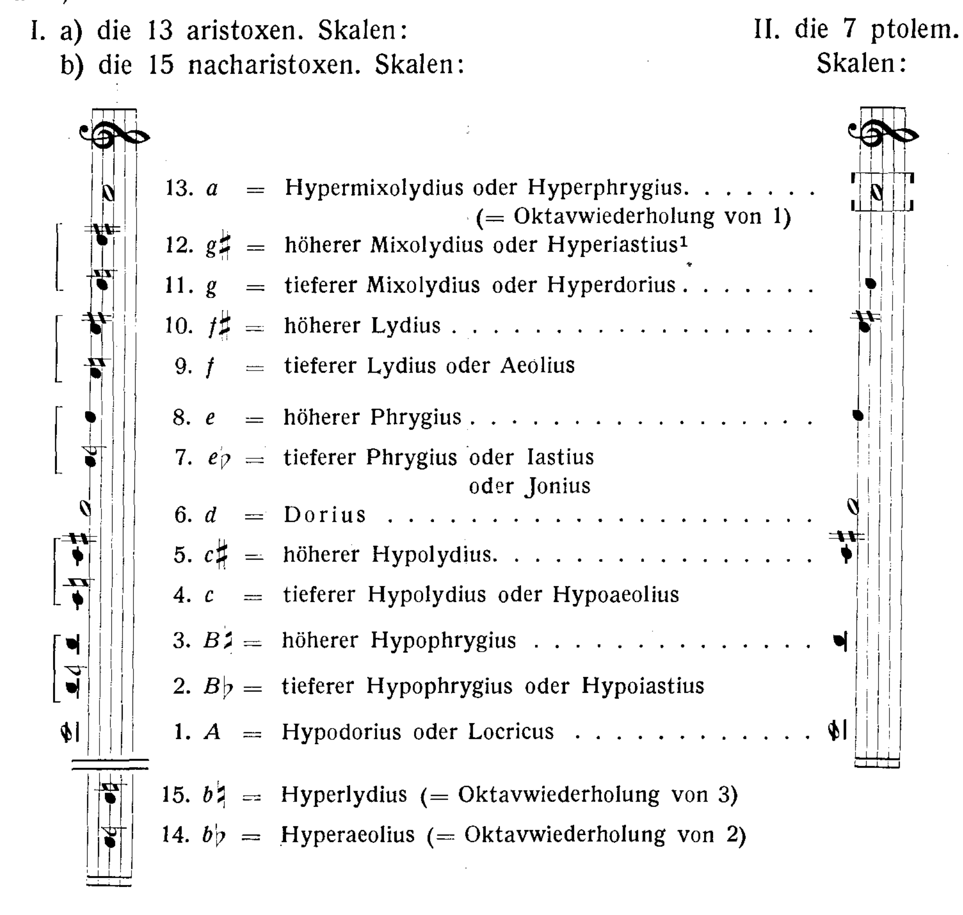
[1] D. h. für den stark empirisch eingestellten Aristoxenos.

[2] O. Paul, a. a. O., S. 274, weist bereits darauf hin.

2. Die darüber (NB! als Proslambanomenosstufen) errichteten Transpositionsskalen,

I. a) die 13 aristoxen. Skalen:
b) die 15 nacharistoxen. Skalen:

II. die 7 ptolem. Skalen:



3. a) Die durchgeführten 13 aristoxenischen Transpositionsskalen nach den in den Boethius-Handschriften, zu Buch IV Kap. 15, mitgeteilten Tabellen (übertragen von Oskar Paul, a. a. O., S. 139ff. und 244f.) siehe auf der nächsten Seite.

b) Die Skalen gruppenweise mit ihren Vorzeichen, in denen sich natürlich wieder der Quartabstand ausdrückt:

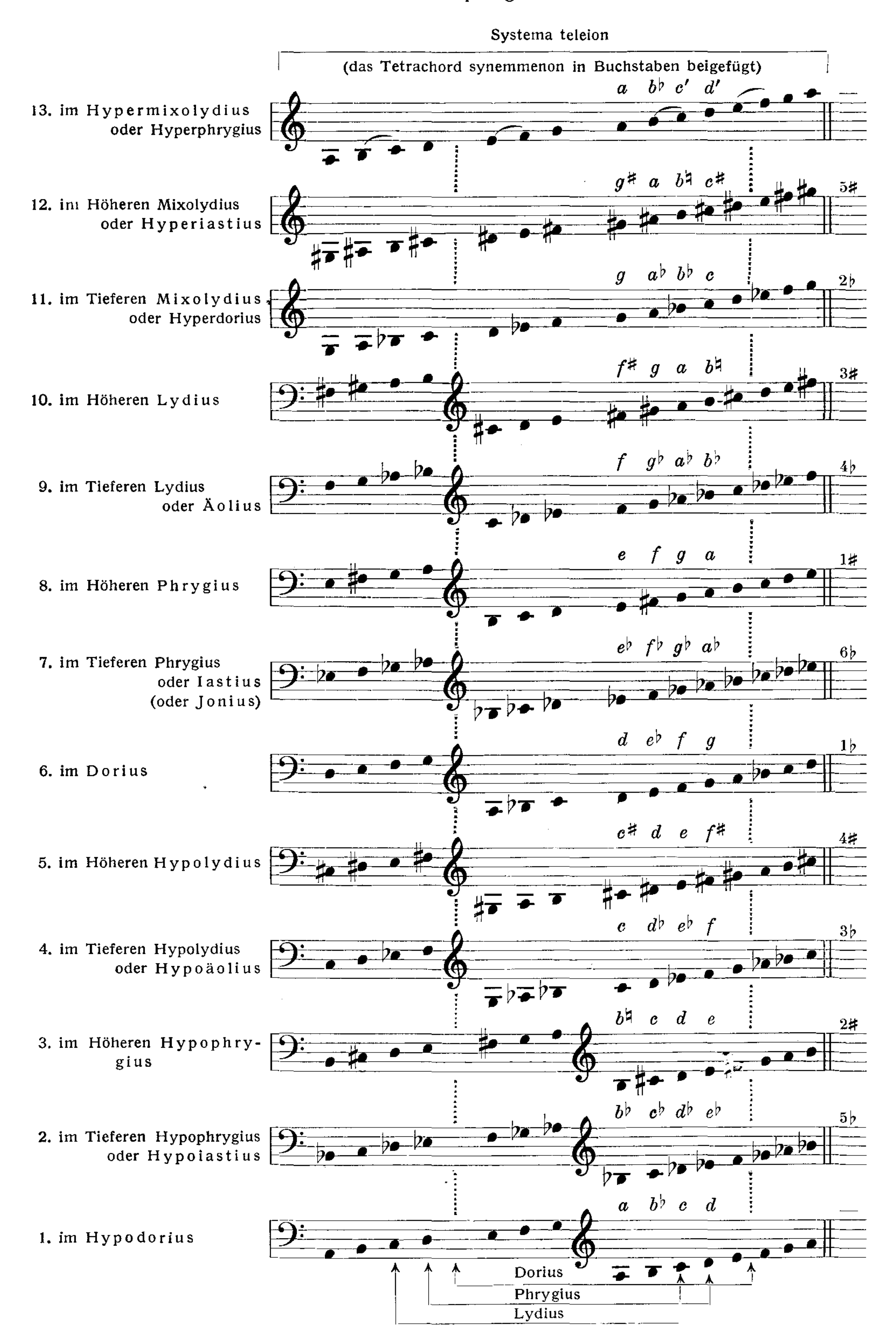
I. die älteren Skalen

1. im hypodor. Ton (*A*) —	6. im dor. Ton (*d*) 1♭	11. im mixolyd. Ton (*g*) 2♭
3. im hypophryg. Ton (*B♮*) 2♯	8. im phryg. Ton (*e*) 1♯	13. im hypermixol. Ton (*a*) —
5. im hypolyd. Ton (*c♯*) 4♯	10. im lyd. Ton (*f♯*) 3♯	15. im hyperlyd. Ton (*b♮*) 2♯

II. die jüngeren Skalen

2. im hypoiast. Ton (*B♭*) 5♭	7. im iast. Ton (*e♭*) 6♭	12. im hyperiast. Ton (*g♯*) 5♯[1]
4. im hypoaeol. Ton (*c*) 3♭	9. im aeol. Ton (*f*) 4♭	14. im hyperaeol. Ton (*b♭*) 5♭

[1] Der Bezeichnung Hyperiastius würde *as* entsprechen, das aber nicht angängig ist, da das *a* als „feststehender" Ton gilt; der neue Name stört also die Ordnung.


Systema teleion
(das Tetrachord synemmenon in Buchstaben beigefügt)
13. im Hypermixolydius oder Hyperphrygius
a b♭ c' d'
12. im Höheren Mixolydius oder Hyperiastius
g♯ a b♮ c♯
5♯
11. im Tieferen Mixolydius oder Hyperdorius
g a♭ b♭ c
2♭
10. im Höheren Lydius
f♯ g a b♮
3♯
9. im Tieferen Lydius oder Äolius
f g♭ a♭ b♭
4♭
8. im Höheren Phrygius
e f g a
1♯
7. im Tieferen Phrygius oder Iastius (oder Jonius)
e♭ f♭ g♭ a♭
6♭
6. im Dorius
d e♭ f g
1♭
5. im Höheren Hypolydius
c♯ d e f♯
4♯
4. im Tieferen Hypolydius oder Hypoäolius
c d♭ e♭ f
3♭
3. im Höheren Hypophrygius
b♮ c d e
2♯
2. im Tieferen Hypophrygius oder Hypoiastius
b♭ c♭ d♭ e♭
5♭
1. im Hypodorius
a b♭ c d
Dorius
Phrygius
Lydius

Diese Rekonstruktion befindet sich in voller Übereinstimmung mit den alten Lehrschriften, soweit sie die Transpositionsskalen näher angeben oder sie wenigstens nennen:

Kleonides[1], der zur Zeit Trajans als Mathematiker zu Alexandrien wirkte und Mitbürger des Ptolemäus war, führt als strenger Aristoxener nur die 13 Skalen an, zählt sie abwärts vom Hypermixolydischen bis zum Hypodorischen, mit ihren „höheren" und „tieferen" Formen und den neuen Namen der letzteren; ausdrücklich bestimmt er ihre gegenseitigen Abstände: „Die Töne aber der Reihe nach vom höchsten bis zum tiefsten übertreffen einander durch einen Halbton, nebeneinanderliegend (d. h. in der Zusammenstellung als Hyper-, Stamm- und Hypotonart) durch ein Trihemitonium" (das ist eine Quart).

Gaudentius[2], im 2. Jahrhundert, erwähnt am Schluß seines Traktates „eine Tabelle in halbtonweiser Anordnung der Noten" (Meibom 23) und bringt, nur lückenhaft und ungeordnet überliefert, den hypolydischen Modus und ein paar weitere Transpositonsskalen, aber auch die Notenzeichen für *A*, *B*♭, *B*♮, *c*, *c*♯. Ob er mehr als Ptolemäer (Meibom 20) oder mehr als Aristoxener anzusprechen ist, steht dahin.

Alypius[3], der früher als älter eingeschätzt wurde und jetzt auf das 4. Jahrhundert datiert wird, hält an der Gruppenbildung der Tonarten fest, beginnt mit dem Lydischen (also dazu gleich die Hypo- und Hyperform) und schreitet in Halbtönen abwärts fort. Nach dieser Anordnung sind die Notationstabellen für die 15 Töne sowohl des diatonischen als auch des chromatischen und enharmonischen Tongeschlechts, jedesmal das ganze Systema teleion hindurch, vollständig ausgeführt.

Aristides Quintilianus[4], im 1.—2. Jahrhundert in Smyrna tätig, schließt sich dem Kleonides an, beginnt die Zählung aber von unten, erwähnt auch die „jetzt" gebräuchlichen weiteren neuen Skalennamen (der tiefere Mixolydius jetzt Hyperdorius, der höhere jetzt Hyperiastius) und fügt die zwei nacharistoxenischen Skalen an; später hebt er die Bedeutung des Dorius eigens noch hervor.

Von ihm ist abhängig in der Hauptsache Martianus Capella[5], der um 400 zu Karthago das Kompendium über die VII artes liberales „De nuptiis Philologiae cum Mercurio" verfaßt hat. Hier sind die 5 Skalengruppen (Stammskala und die damit „zusammenhängende" Hypo- und Hyperskala) ebenfalls in absteigender Reihe aufgeführt. Die alten Skalen auf diatonischen Stufen sind aber von den neueren Skalen auf den chromatischen Tonstufen auseinandergehalten: den Gruppen des Lydischen (*f*♯; *c*♯; *b*♮) und Iastischen (*e*♭; *B*♭; *g*♯) folgen die des Äolischen (*f*; *c*; *b*♭), des Phrygischen (*e*; *B*♮; *a*) und des Dorischen (*d*; *A*; *g*). Dieser auffallenden Reihenfolge liegt ein gewisses Ordnungsprinzip zugrunde, also beruht sie nicht auf einem Irrtum; wahrscheinlich erklärt sie sich, wie wir später sehen werden, aus dem Kreis der afrikanischen Kirche um Augustinus.

---

[1] Marcus Meibomius, Antiquae musicae auctores septem, Amstelodami 1652. (Pseudo-) Euclides, pag. 19. — O. Paul, a. a. O., S. 230—244, bringt den Traktat in deutscher Übersetzung; die hier einschlägige Stelle steht auf S. 242. [2] Meibom, Gaudentius, S. 22.

[3] Meibom, Alypius. — Die Übertragung der Skalen in richtiger Tonhöhe bei O. Paul, S. 264ff. [4] Meibom, Aristides Quintilianus, S. 22ff. — Rob. Schäfke, Arist. Quint., Berlin-Schöneberg 1937.

[5] Meibom, Martianus Capella, S. 181.

Endlich Cassiodor[1] bringt in übersichtlicher Zusammenstellung die 15 „Töne"; die Hypo-, Stamm- und Hypertonarten, sind jedesmal nebeneinander geschrieben, die Gruppen aber des Dorius, Iastius usw. untereinander geschrieben. Dann gibt er für jeden „Tonus" die Abstände von den vorausgehenden an: „Der Hypodorius tonus klingt (est sonans) von allen am tiefsten. Der Hypoiastius überschreitet den Hypodorius um einen Halbton. Der Hypophrygius überschreitet den Hypoiastius um einen Halbton, den Hypodorius um einen Ganzton" usw. Und so wird von jedem weiteren Ton die Reihe rückwärts durchgegangen, ähnlich wie in der Schule das Einmaleins aufgesagt wird. Diese Aufzählung ist anscheinend im Musikunterricht allgemein üblich gewesen, da in der in katechetischer Form angelegten Eisagoge des Bacchius d. Ält.[2] die 7 ptolemäischen „modi" ebenso behandelt sind.

Boethius[3], Anhänger der ptolemäischen Tonartenlehre, ist außer Ptolemäus der einzige spätantike Autor, der sich über das Transpositionsverfahren selbst verbreitet (Buch IV, Kap. 15—17); er hat sich aber bereits veranlaßt gesehen, hiefür die Form schulmäßig didaktischer Darlegung zu wählen. Zunächst schildert er: Wenn man vom hyperdorischen Modus den Proslambanomenos und alle übrigen Stimmen „um einen Ganzton in die Höhe zieht", so entsteht die Modulation des hypophrygischen Modus, bei Erhöhung um einen weiteren Ganzton erhält man den hypolydischen Modus, wieder bei Erhöhung um einen Halbton entsteht der dorische Modus; „die übrigen werden in bezug auf Transposition nach der Höhe zu ebenso gebildet"; dann fügt er eine „von den Alten überlieferte Tabelle (descriptio)" an, die Abstände der Skalen voneinander erklärt er wieder in ausführlicher Beschreibung und setzt die Notenzeichen ein. So geht er die ptolemäischen Transpositionsskalen durch.

In den Ausführungen des Boethius ist nur von der Versetzung des Hypodorius in die verschiedenen Tonlagen die Rede; auch bei Alypius erscheint auf den ersten Anblick nur das Hypodorische abgewandelt zu sein. Diese Einschränkung auf den Hypodorius ist jedoch nur eine scheinbare. Dem Transpositionsschema liegt ja auch nicht der eigentliche Hypodorius, sondern das Systema teleion zugrunde, das die Oktavgattungen alle enthält, ohne sie überhaupt zu nennen. In Wirklichkeit sind also auch in dem transponierten Systema alle Tonarten enthalten: das Dorische bildet das Mittelstück der Skalen und bestimmt die „feststehenden" Töne der jeweiligen Transpositionsskala; die übrigen sind leicht abzulesen, das Phrygische (ähnlich unserem Moll, aber mit großer Sext) ist von dem letzten vorausgehenden Ton an zu nehmen, das Lydische (gleich unserer Dur-Skala) von dem vorletzten Ton an. Alle haben an der reichen Mannigfaltigkeit der Tonlagen teil, und von allen ist die Eigenart des Aufbaues nach Quart- und Quintgattungen gewahrt.

In der Praxis wurden auch die transponierten Töne nach ihrer Eignung bzw. dem ihnen zugeschriebenen Charakter für Lyrik und Drama verwendet. Wenn die Lehrschriften wohl vom Ethos der Oktavgattungen, aber nicht von dem der Transpositionsskalen — ausgenommen das Äolische — näher sprechen[4], so haben

---

[1] Martin Gerbert, Scriptores ecclesiastici de musica usw., 1784, I 17. — H. Abert, a. a. O.

[2] Meibom, Bacchius, S. 12.

[3] G. Friedlein, Boetii De institutione musica usw., Lipsiae 1867, S. 341ff. — O. Paul, a. a. O., S. 139ff. — Nach M. Manitius ist Boethius die richtigere Schreibung des Namens.

[4] Herm. Abert, Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik, Leipzig 1899.

sie sich auch in diesem Punkt auf die grundlegenden Ausführungen beschränkt; die Gültigkeit des ethischen Charakters für die Transpositionstöne ist als selbstverständlich vorausgesetzt, die Nennung des Äolischen (des tieferen Lydischen) und seines ritterlichen Charakters bestätigt es. Andernfalls würden wir den Theoretikern insgesamt eine Marotte zumuten, als hätten sie den nachgekommenen gleichartigen Gebilden verwehren wollen, was der Urgestalt billig ist.

Ob die Zählung der Transpositionsskalen mit der oberen oder unteren Tonart beginnt, hat doch auch eine Bedeutung. Die letztere Zählung will dem Dorius und seiner alten Stellung als Haupttonart gerecht werden; die erstere läßt den Tonarten mit alten Namen den Vortritt vor den jüngeren Skalen und Skalennamen. Darum kann keine Rede davon sein, daß aus der Nennung des Lydischen an erster Stelle zu folgern sei, daß dieses oder die lydische Tonartengruppe überhaupt in der letzten Kaiserzeit Haupttonart gewesen sei.

Freilich sind bei Boethius, Cassiodor und Isidor, die den Theoretikern des Mittelalters bekannt geworden sind, die Ausführungen nicht immer restlos geglückt und stehen an Klarheit z. B. dem Traktat des Kleonides in verschiedenen Dingen nach. Boethius hat sich zu sehr in den mathematisch-akustischen Berechnungen und Problemen verloren, während er die Oktavgattungen in ihrer ursprünglichen Lage übergeht, um nur die Transpositionsskalen zu behandeln, für die er plötzlich die chromatische Skala als gegeben voraussetzt; oder richtiger gesagt, die ursprünglichen Oktavgattungen und ihre alte Ordnung sind damals schon nicht mehr genannt worden, weder von Boethius, noch in der Einleitung des Alypius, noch von den Enzyklopädisten. — Cassiodor gibt über tonus, das ist Tonart, nur die schwerverständliche Erklärung (Gerb. I 17a): Tonus est totius constitutionis harmonicae differentia et quantitas, quae in vocis accentu, sive tenore consistit (Tonus ist der unterschiedliche Charakter und Umfang einer harmonischen [= systema-gemäßen] Aufstellung, die in Hervorhebung des Klanges oder einem Verlauf desselben besteht); das Mißverhältnis, das zwischen dieser knappen und dunkeln Definition und den ausführlichen Angaben über die Abstände der „toni" (Transpositionsskalen) untereinander besteht, mochte dazu verführen, hier anstatt der Bestimmung der Lage der Skalen eine Beschreibung der Intervalle zu erblicken. — Auch Isidor[1] spricht über Tonarten nur in wenig Worten, bringt die Erklärungen über tonus (Gerb. I 21): Er ist acuta enuntiatio vocis (eine scharf bestimmte Hervorbringung des Klanges) und fährt mit Cassiodors Definition fort; hierauf sind nur summarisch genannt „die Gattungen (genera) desselben in XV partibus", von welchen „der Hyperlydius der letzte und höchste, der Hypodorius der tiefste von allen" ist; diese kürzesten Zusammenfassungen sind noch dazu in die Ausführungen über gesangstechnische Tongebung und Stimmcharaktere eingeschoben. Für Kenner ist diese Darstellung noch verständlich, dem Unkundigen aber wird sie leicht eine Quelle des Irrtums. Das lateinische Schrifttum über die antike Musiklehre ist eben seinem Ende entgegengegangen.

Die aristoxenische Tonartenlehre hat schon 400 Jahre bestanden, bis ihr als Folge einer weitausgreifenden Reaktionsbewegung die ptolemäische Reduktion

[1] Gerbert, Scriptores I 21f.

außerordentlichen Blüte erfreute, deren Bedeutung für Bibelwissenschaft, Liturgie und wissenschaftliches Leben überhaupt, z. B. für die frühchristliche Geschichte Spaniens, genauer studiert wird; sie scheint also auch von der schulgerechten Erfassung der Eigenart des Chorals ein frühes Zeugnis abzulegen.

Anders ist die Lage in Italien gewesen. Schwere politische Stürme brausten durch die Lande, das echte Römertum lag in den letzten Zügen. Boethius (geb. um 480, gest. um 526) war erfüllt mit griechischer Bildung, die er durch Übersetzung von philosophischen (Plato und Aristoteles) und mathematischen Schriften den Lateinern zugänglich gemacht hat; seine Gelehrsamkeit und Charakterhaltung haben die Aufmerksamkeit des ostgotischen Königs Theodorich zu Ravenna auf ihn gelenkt. Boethius war aber doch so sehr Römer und Staatsmann, daß er seine Institutio musica mit Ausführungen über die Wirkung der Musik auf den Charakter beginnt; er läßt eine leise Klage über die zeitgenössische Kunst auf Bühne und Theater einfließen, betont unter Verweisung auf Plato und die Lacedämonier die Aufgabe des Staates, darüber zu wachen, „daß die Musik der strengen Sitte und Zucht entspreche ..., so daß sie züchtig, einfach und männlich sei, nicht aber weibisch, wild und unstet". So kommt Boethius, durch sein persönliches Bildungsideal bestärkt, notwendig dazu, seinen Traktat nach der strengeren ptolemäischen Musiklehre auszurichten. Der Choral war ihm, dem Verfasser auch angesehener theologischer Abhandlungen, gewiß nicht unbekannt; hier aber handelte es sich um die Grundlagen zur Hebung der weltlichen Musikkultur. — Cassiodorus (geb. um 490, gest. um 583), der am Hofe Theodorichs tätig war, hat den Verfall des Römertums mit unabwendbarer Gewalt nahen gesehen; bald nach 540 zog er sich in das Kloster Vivarium zurück, das er auf seinem väterlichen Besitz in Südcalabrien erbaut hatte, widmete sich der geistigen und sittlichen Erziehung der Mönche, sammelte Handschriften, gab Anweisungen zu korrektem Abschreiben derselben, verfaßte für seine Mönche enzyklopädische Werke, er hat „die geistige Kultur der Römer aus dem allgemeinen Untergang hinter Klostermauern geflüchtet und in das Mittelalter hinübergerettet". Noch mehr als der Ordensstifter Benediktus (gest. in der Zeit 550—553) hat er die Klöster zu vornehmsten Trägern des Bildungswesens gemacht. Wie die italienischen Verhältnisse es ergeben haben, ist sein Musiktraktat nur noch enzyklopädischen Charakters und will die alte Musiklehre als Bildungsgut fortpflanzen, wobei wohl er selbst der in der Einleitung berührten ethischen Musikauffassung eine religiöse-moralische Wendung gegeben hat. Isidor von Sevilla (geb. um 560, gest. 636), der die großen kulturellen und religiösen Veränderungen unter den Westgoten in Spanien miterlebt hat, war „ähnlich wie Boethius und Cassiodor berufen, die Schätze der untergehenden römischen Kultur an die aufstrebende germanische Welt, mit der er sympathisierte, zu übermitteln". Er, vielleicht „der größte Enzyklopädist und Kompilator, den es gegeben hat", der große Schulmeister des Mittelalters, hat in dem Abriß der Musiktheorie neben dem antiken Lehrstoff doch auch auf Erscheinungen der Musikpraxis, insbesondere auf Tongebung und Klangqualitäten der Gesangsstimme, Rücksicht genommen.

Denn verschiedene Dinge aus der antiken Musikkultur haben keineswegs nur ein verblaßtes Dasein im Bildungsideal der Zeit geführt, sondern sind in das

choralische Leben eingegangen. Wenn an die Schola[1], der die kunstvolleren liturgischen Gesänge anvertraut waren, hohe Anforderungen gestellt wurden, so bedurfte es schon für den ausgesuchten Sängernachwuchs, der mit ihr verbunden war, einer eingehenden Unterweisung. Diese aber konnte von der Musikpflege der umgebenden Kultur viel weniger absehen als die choralische Komposition selbst. War doch eine tüchtige stimmtechnische Schulung die unerläßliche Voraussetzung, um die melismenreichen Gesänge richtig und würdig auszuführen; ohne sie wäre der Choral nicht jahrhundertelang so rein, wie die tausende erhaltenen Handschriften es bezeugen, erhalten geblieben. Hierfür konnte und mußte jedenfalls an die Gesangskultur der Antike, natürlich unter Ausmerzung z. B. der theatralischen Vortragsmanieren, angeknüpft werden; nicht umsonst ist bei Isidor von Sevilla die Kennzeichnung der Tongebung und Stimmcharaktere in den Musiktraktat aufgenommen und von Aurelian von Réomé im 9. Jahrhundert wiederholt worden. Und wie hätte man die Lehrschriften von Martianus Capella, Cassiodor und Isidor übergehen können, in denen der elementare musikalische Unterrichtsstoff aufgespeichert war? Ihr großes Ansehen ist ja auch nicht erst im Mittelalter ex abrupto entstanden. Durch sie erfuhren also die Scholaknaben aus der Musiklehre, was für sie von Wert war, bei ihnen holten auch die Lehrer sich Rat: über die Oktave als Zusammensetzung aus Quint und Quart, über die Stamm- und Hypotonarten (während die Hypertonarten schon längst sehr zurückgetreten sind), auch über die chromatischen Halbtonstufen, die in den sogenannten irregulären Melodien des Chorals vorkamen.

Eine eigene choralische Tonartenlehre aber mußte erst neu aufgebaut werden. Buchmäßig festgelegt begegnet sie uns in den Traktaten der karolingischen Zeit, zuerst bei Alcuin[2]: es gibt 8 Töne („toni"), den Protus, Deuterus, Tritus, Tetrardus, von denen jeder eine authentische und plagale Form aufweist. Benennung und Charakteristik der Kirchentöne sind, wie Alcuin sagt, „apud nos usitata", bei uns altherkömmlich; sie sind höheren Alters. Außerdem verrät diese Tonartenlehre einen empirischen Charakter: die Töne sind einfach der numerischen Reihung nach als „Erster, Zweiter, Dritter, Vierter" benannt; sie werden sodann nach den Verhältnissen von Ambitus, Finalis und Dominante (Tuba, Tenor, Recitante) näher bestimmt, wenn auch diese Merkmale zunächst noch nicht klar erfaßt sind. Endlich werden ihre Eigenheiten durch Merkwortformeln Noeane usw., deren Entstehung sogar der vorgregorianischen Zeit angehören dürfte[3], didaktisch veranschaulicht bzw. sinnfällig zu Gehör gebracht. Zugleich ist die Anlehnung an die antike Musiklehre offenbar, wenn die einzelnen Kirchentöne als authentus und plagius in demselben Sinne wie die antiken Stamm- und Hypotonarten gebildet sind, wenn ihre Tonräume (Oktav und Unterquart) ähnlich wie im Systema als geschlossene Einheiten betrachtet werden, wenn der Protus authentus wie der altehrwürdige Dorius (in Transpositionsskalen) über dem Ton *d* aufgebaut ist.

---

[1] Gerhard Pietzsch, Die Musik im Erziehungs- und Bildungsideal des ausgehenden Altertums und frühen Mittelalters, Halle 1932, S. 50ff., gesteht der Schola nur eine wahrhaft „asketische" Ausbildung zu; da ist eben einiges übersehen. [2] Gerbert, I 26f.

[3] Lucas Kunz, Ursprung und textliche Bedeutung der Tonartensilben Noeana, Noeagis, in Kirchenmus. Jahrb. 1935.

Auch in der byzantinischen Kirchenmusik[1] reicht die Entstehung der acht Echoi, der Grundlage der Musiktheorie, weit hinauf; in der Tradition gilt Johannes Damascenus (gest. 754), der in der organisatorischen Ausbildung des liturgischen Gesangs eine ähnliche Stellung einnimmt wie in der abendländischen Kirche Gregor der Große, als der Schöpfer des Oktoechos, sei es des Systems der acht Tonarten selbst oder des darnach geordneten liturgischen Hymnenschatzes; literarisch bezeugt ist das Oktoëchossystem aber bereits im 4. Jahrhundert aus der Umgebung des palästinischen Abtes Silvanus. Die Unterscheidung von *κύριοι* und *πλάγιοι*, ferner Merkwortformeln wie *νεναvω* kehren dort wieder. Aber auch verhältnismäßig viele Neumenzeichen und einige Neumennamen sind mit denen des lateinischen Liturgiegebietes gleich. Solche Gemeinsamkeiten in grundlegenden Dingen können nicht durch Übertragungen in späterer Zeit hergestellt worden sein, das wäre bei der machtpolitischen Eifersucht zwischen dem karolingischen und dem byzantinischen Reich auch kaum mehr möglich gewesen; vielmehr beruhen sie auf jenen engeren Verbindungen, die zwischen dem Morgen- und Abendland bei Ausbildung der Liturgie und des liturgischen Gesanges bestanden haben, zumal da im Bildungswesen griechische Sprache und Einflüsse sich überhaupt länger gehalten haben.

III.

Die karolingische Renaissance war die Folge des politischen Aufstiegs der germanisch-fränkischen Völker; sie war das Ergebnis von Erfahrungen auf künstlerischem und literarischem Gebiet, entfaltete sich aber mit der Kraft eines entwicklungsgeschichtlichen Gesetzes, dem zufolge der Sieger in dem Bereiche der Machtpolitik, zumal in kulturell schwierigen Zeitläuften, trotz seiner Eigenwerte auch der Stärkung aus den Quellen der Geisteskultur des Besiegten bedarf. Nun hat die von Cassiodor und Benedikt eingeleitete Pflege der Wissenschaften in den Klöstern reichste Früchte getragen. Die Werke der klassischen Autoren wurden in die sogenannte karolingische Minuskel umgeschrieben, die nun Grundlage des mittelalterlichen Schriftwesens überhaupt geworden ist; an ihrer Latinität erneuerte sich die wissenschaftliche Sprache, an ihren Formen die Dichtung und Geschichtsschreibung, um nur diese Beispiele zu erwähnen.

Auch die Musikschriftsteller haben es als eine ihrer vornehmsten Aufgaben erachtet, die bisherige traditionelle Musik- und Chorallehre in eine dem neuen Bildungsideal entsprechende Form zu bringen. Bereits Aurelianus von Réomé bemühte sich in diesem Sinne, und das vielleicht um so mehr, als er seine Musica disciplina (Gerb. I, 28ff.; etwa vor 850) dem Archikantor und neuernannten Bischof Bernard, einem Enkel Karl des Großen, gewidmet hat und der Kaiserhof Mittelpunkt der Renaissancebewegung war; mit einer Verneigung vor dem erlauchten Adressaten hat er auch die legendenhafte Darstellung von der auf kaiserlichen Befehl vorgenommenen Vermehrung der Tonarten und von den „in neuer Zeit

[1] Über die byzantinische Musik sind wir immer noch mangelhaft unterrichtet. Ottavio Tiby, La musica bizantina, Teoria e storia, Milano 1938, ist dem Verf. ds. noch unbekannt. O. Gombosi, Studien zur Tonartenlehre des frühen Mittelalters, in Acta musicolog. Xf., 1938f., bringt nicht die Klärung.

erfundenen“ Tonartensilben Ananno usw. eingeflochten. Von den antiken Autoren benützte er die Enzyklopädisten Cassiodor und Isidor besonders für die Darstellung der Skalen, Boethius für eine noch einfach gehaltene Darlegung der Proportionen. Heiricus (geb. um 841, gest. um 880), u. a. Schüler der iro-schottischen Mönche zu Laon, griechischkundig, Lehrer des Remigius von Auxerre und des Hucbald von St. Amand, hat den Martianus Capella kommentiert; ebenso der vorgenannte Remigius (gest. etwa 908; Gerb. I, 63ff.); Notker Labeo von St. Gallen (gest. 1022) hat ihn ins Deutsche übersetzt. Vom 10. Jahrhundert an galt Boethius als höchste Autorität; Hucbald preist ihn als doctor mirabilis, omnium prudentissimus artium liberalium perquisitor (Gerb. I, 108b); bezeichnenderweise hat Hrotsvith von Gandersheim, unsere berühmte dramatische Dichterin (geb. um 935, Todesjahr unbekannt), sich angeregt gefühlt, in ihrem Stück Pafnutius (Thais) eine Schullektion zu bringen, deren Stoff der Konsonanzenlehre des Boethius entnommen ist.

Der Eifer für Musik und antike Musiklehre ist aber, wie es scheint, anderen Disziplinen der VII artes vorangeeilt, und namentlich hat das Studium der Arithmetik nicht gleichen Schritt gehalten; denn sonst hätten nicht Aurelian und die Autoren der Alia musica so grobe Verstöße gegen die Proportionen machen können. Mit dem Rüstzeug, das bereits zur Verfügung stand, haben die ersten Lehrschriften überhaupt nicht immer einwandfrei umzugehen gewußt.

So wurde die Unterscheidung zwischen sonus und tonus nicht genügend beachtet, wenigstens teilweise wurden Tonstufe und Skala verwechselt. Zeuge hierfür ist wiederum Aurelian. Er bringt in der Hauptsache wie Isidor die Charakterisierung der Tongebung, wieder hinein vermengt ist die Skizze über die Tonarten, von denen der „modus“ hyperlydius und hypodorius besonders genannt sind (Gerb. I, 34), dann entlehnt er aus Cassiodor unter anderem die ausführliche Darstellung der 15 toni mit ihren Abständen voneinander (Gerb. I, 37). Er gibt diese Stellen wieder, ohne sie weiter zu verarbeiten, d. h. ohne sie ganz verstanden zu haben; kritisches Verfahren war ja, wie sich hier neuerdings zeigt, nicht Aurelians stärkste Seite. Für die Kirchentöne sind durchweg die Bezeichnungen Protus authentus, plagii usw. gebraucht. In Kap. 19, das hauptsächlich über die Psalmformeln für Introitus und Responsorium handelt, sind nun ein paarmal (Gerb. I, 58f.) die antiken Skalennamen für Tonstufen genommen: er spricht da von hypodorica vox, hyperlydius sonus, syllaba hyperlydica. Das sind aber dieselben zwei Namen von Tonarten, die bei Isidor in dem verfänglichen Zusammenhang vorkommen; ihre Verwendung hier ist wohl diesem Traktat nachgebildet. Ob also die antiken Skalennamen ehedem öfters in diesem Sinne gebraucht wurden und ob man dementsprechend von einem Bedeutungswechsel von Tonartenbezeichnung zu Tonstufennamen sprechen darf, ist nicht ganz sicher zu entnehmen.

In der Alia musica (Gerb. I, 125—152)[1], an deren Textgestaltung bekanntlich mehrere Autoren beteiligt waren, ist die Antikisierung der Chorallehre fast vollständig durchgeführt. Unter Berufung auf Boethius werden die fünf Konsonanzen (Quart, Quint, Oktav, Oktav mit Quart und mit Quint) und ihre Proportionen behandelt; unmittelbar darauf (Gerb. I, 127) sind die acht tropi oder modi der

[1] Wilhelm Mühlmann, Die Alia musica, Diss. Leipzig (1914).

„Lateiner" vom Hypodorius bis zum Hypermixolydius aufgeführt, wobei ihre oberen Grenzen mit den Tonnamen des Systema teleion angegeben sind. Dann geht der Traktat auf die Kirchentöne über; für jeden einzelnen derselben wird in den Abschnitten „Cuiusdam expositio" und in dem von einem anderen Verfasser stammenden Kommentar dazu (besonders deutlich unterschieden in Gerb. I, 132b) versucht, die grundlegenden Proportionen festzustellen, ihn durch Merkworttonformeln Nonanoeane usw. melodisch zu charakterisieren und die den Proportionen entsprechenden Intervalle durch Choralbeispiele näher zu erläutern. Bei jedem Kirchenton sind auch noch die Abschnitte einer wiederum anonymen „Nova cuiusdam expositio" eingeschaltet, welche die Tonverhältnisse vor allem durch Messungen am Monochord, durch Monochordmarken und ebenfalls durch Choralbeispiele veranschaulichen will. Hauptsächlich ist die traditionelle Benennung Protus usw. und die Zählung I—VIII gebraucht. In den beiden älteren Textschichten sind daneben aber auch die antiken Tonartennamen Dorius bis zum Mixolydius und ihren Hypoformen verwendet.

Daß bei den Proportionen die Einführung der Verhältniszahlen 9 und 18 auf fehlerhafte Weise geschieht, die Rechenoperationen verwechselt sind und die boethianische Darstellung dadurch sinnlos geworden ist, wurde von unserer Forschung richtig erkannt. Daß hier zum erstenmal in den mittelalterlichen Traktaten die antiken Tonartennamen vorkommen, wurde des öfteren hervorgehoben. Aber die Anführung der acht modi der Lateiner (Gerb. I, 127) wurde nicht nachgeprüft; hier schon beginnt der Verfasser seine eigenen Anschauungen hineinzutragen. Das antike Gehaben ist nur angenommen, dahinter verbirgt sich eine Verkennung der antiken Tonarten, d. h. der transponierten Skalen, oder auch eine bewußte Zurichtung: die obere Grenze der modi ist mit Systema-Tonnamen angegeben mit *a*, *b*♮, *c'*, *d'*, *e'*, *f'*, *g'* (und *a'*); ihre Reihe gleicht nur noch äußerlich den von Boethius behandelten ptolemäischen Transpositionsskalen, durch den über *c* (statt *c*♯) aufgebauten Hypolydius und den über *f* (statt *f*♯) errichteten Lydius ist sie ihnen bereits innerlich entfremdet und dem diatonischen Aufbau der Kirchentöne angepaßt. Um so leichter war nun die Gleichsetzung mit den Kirchentönen (Gerb. I, 128b und ö.) möglich geworden. Auch hier ist alles scheinbar in Ordnung; die Lage der Kirchentöne, ausgehend vom Protus, ist dieselbe wie bei bei den Transpositionsskalen. Diese Übereinstimmung konnte aber nur durch eine Verkennung des Transpositionswesens überhaupt zustande kommen: das Systema teleion (von Boethius I, 20—22 behandelt) ist vom Verfasser als einmalig und absolut gültig genommen, die Versetzung gleich des ganzen Systema (Boethius IV, 15—17) ist nicht erfaßt worden; so sind denn die Proslambanomenoi (wohl nach Cassiodor) als Beginn der eigentlichen Tonarten angesehen, das in verschiedene Lagen gebrachte Systema ist mit den Tonarten verwechselt; die chromatischen Halbtöne, die hier eigentlich vorkommen (ausgenommen im Dorischen das *b*♮ und *b*♭), sind nicht wahrgenommen, zum Teil sind sie ja schon beseitigt worden, die Skalen alle sind wie in der Regel im Choral für diatonisch gehalten.

Aber die Reihenfolge der antiken Namen zeigt nicht jene Verschiebungen, von denen in unserer Literatur über das Verhältnis von Transpositionsskalen und Kirchentönen immer die Rede ist, die Ausgangsstufen sind vielmehr richtig eingehalten.

Kirchentöne					
Ausgangston der Skala	Finalis u. Tenor	Alte Bezeichnung	Neuere Zählung	Antikisierende Benennung	Ptolemäi. Transpos. (Proslamban.)
		Protus plagius	Tonus II	Hypodorius	
		Deuterus plagius	Tonus IV	Hypophrygius	
		Tritus plagius	Tonus VI	Hypolydius	[2]
		Tetrardus plagius	Tonus VIII	Hypomixolydius	
Finales		Protus authentus	Tonus I	Dorius	
Finales	[1]	Deuterus authentus	Tonus III	Phrygius	
Finales		Tritus authentus	Tonus V	Lydius	[2]
Finales		Tetrardus authentus	Tonus VII	Mixolydius	

Den mittelalterlichen Kirchentönen ist jedoch eine diatonische Skala zugrunde gelegt; bei gleichem Namen und gleicher Ausgangsstufe ergibt sich dadurch eine völlig andere Bedeutung der Kirchentöne. Weil das Systema teleion aus dem Aufbau der dorischen Gruppe der Oktavgattungen hervorgegangen ist und die Transpositionsskalen nur bei ihr diatonisch bleiben konnten, ist auch nur im mittelalterlichen Dorius eine gewisse Übereinstimmung (mit dem Hypodorius) vorhanden. Wir stellen einander gegenüber:

Antikes Dorisch:	*e f g a b♮ c′ d′ e′*
Transponiertes Systema: (= Hypodorisch mit Proslamban.)	*d e f g a b♭ c′ d′* usw.
Mittelalterliches Dorisch:	*d e f g a b♮ c′* d′ [häufig *a b♭*]
Antik Phrygisch:	*d e f g a b♮ c′ d′*
Transponiertes Systema:	*e f♯ g a b♮ c′ d′ e′* usw.
Mittelalterliches Phrygisch:	*e f g a b♮ c′ d′ e′*
Antikes Lydisch:	*c d e f g a b♮ c′* (vgl. unser Dur)
Transponiertes Systema:	*f♯ g♯ a b♮ c′♯ d′ e′ f′♯* usw.
Mittelalterliches Lydisch:	*f g a b♮ c′ d′ e′ f′* [häufig: *a b♭*] (vgl. unser Dur)
Antikes Mixolydisch: (= Hyperdorisch)	*b♮ c′ d′ e′ f′ g′* a′ *b′♮*
Transponiertes Systema:	*g a b♭ c′ d′ e′♭ f′ g′* usw.
Mittelalterliches Mixolydisch:	*g a b♮ c′ d′ e′ f′ g′*

[1] Seit 10./11. Jahrhundert Tenor *c* statt *b*.
[2] Über Diatonisierung dieser Reihe siehe oben im Kontext.

Die bisher gebrauchte Gegenüberstellung aber, die das Verhältnis von antiken Skalen und Kirchentönen veranschaulichen soll, zeigt nicht nur die Richtungsänderung in der Zählung der Tonarten und die Verschiebung der Namen derselben, sondern muß sich auch bei den antiken Skalen mit Oktavversetzungen behelfen. Sie ist rein theoretisch erklügelt und beweist nur, daß die eigentlichen alten Oktavgattungen ohne Einfluß auf die Bildung der Kirchentöne und deren mittelalterliche Benennung gewesen sind:

			ist wegen dieser Zusammensetzung zu betrachten als
Mixolydisch	Quint + Quart	*g* — *g′* . . .	Oktavversetzung von Hypophrygisch
Lydisch		*f* — *f′* . . .	Oktavversetzung von Hypolydisch
Phrygisch		*e* — *e′* . . .	Dorisch
Dorisch		*d* — *d′* . . .	Phrygisch
Hypolydisch	Quart + Quint	*c* — *c′* . . .	Lydisch
			ist wieder zu betrachten als
Hyophrygisch . . .		*B*♮— *b*♮ . . .	Oktavversetzung von Hyperdorisch oder Mixolydisch
Hypodorisch		*A* — *a* . . .	Oktavversetzung von Hyperphrygisch

Die Hauptautoren der Alia musica, das sind die Verfasser der die Urfassung darstellenden ersten Expositio und des Kommentars, verwenden also die antiken Tonartennamen. Sie waren aber hierin nicht die ersten, sondern folgten dem Beispiel anderer Lehrer, denn bei Darstellung des Hypodorius ist auf die neuere Betrachtungsweise „juxta quosdam" im allgemeinen hingewiesen (Gerb. I, 128a, unten); und aus dem Tenor des ganzen Textes ist nirgends zu entnehmen, daß die Übertragung der antiken Namen hier erst eingeführt werde; z. B. die Ausdrucksweise „primus tonus, quem Dorium dicimus" (Gerb. I, 129a) hat keine andere Betonung als die Stelle, „in illa constitutione, ubi XV nervos dicimus" (unmittelbar vorher) oder „soni, quos dicunt protum et deuterum" (Gerb. I, 133a). Bei Aurelian, der ein paarmal über Neuerungen spottet, ist von all dem noch nichts zu bemerken. Die Umbenennung der Kirchentöne fällt also wahrscheinlich in die Zeit, die zwischen Aurelian und der Alia musica liegt, oder in einen Kreis, der vielleicht gleichzeitig mit ihm ist, aber außerhalb der Umgebung des Aurelian liegt.

Des weiteren sind die herkömmlichen Zählungen Protus usw. sowie I—VIII und die neue antike Benennung gebraucht in der Musica enchiriadis (Gerb. I, 153b, 159b), die als Hauptaufgabe jedoch das Organum behandelt; ferner in dem Traktat des Anonymus II (Gerb. I, 341f.), der als frühester Beleg für eine mittelalterliche Monochordteilung nach Boethianischen Grundsätzen gilt.

Unter Wahrung einer Sonderstellung ist dieser Gruppe anzureihen Notker Labeo oder der Deutsche (gest. 1022), der seinen Traktat in deutscher Sprache abgefaßt hat (Gerb. I, 96ff., hier mit lateinischer Übersetzung). Vor allem bringt er eine rein theoretisch gehaltene Tonartenlehre, ohne den Choral zu berücksichtigen. Er spricht (Gerb. I, 96) von den „sieben Wechsel" *A–G* in der Oktav und kennzeichnet sie als die Tonreihe *c–h* (wie in unserem Dur), die auf Instrumenten gebraucht wird; ihnen sind die Töne *B–E* (also *d–g*) als die Finales der Kirchentöne

gegenübergestellt; es stehen sich aber auch der Tonumfang *Γ–a'* und der des antiken Systema mit *A–a'* gegenüber. In dem Abschnitt über die „8 modi" (Gerb. I, 98) schließt Notker sich allenthalben, im Systema und in der tetrachordalen Auffassung, an die antike Musiklehre an und bringt hier die ptolemäischen Transpositionsskalen in einwandfreier Form. Doch waren ihm, dem Übersetzer des Martianus Capella, auch die aristoxenischen Skalen vertraut. Um so mehr ist ersichtlich, wie er wählerisch war im Hinblick auf die näheren Beziehungen zu den Kirchentönen.

Eine andere Gruppe vereinigt die gemäßigten Fortschrittler. Hucbald von St.-Amand (gest. 930 oder 932) erweist sich auch in der Harmonica institutio (Gerb. I, 104ff.), die am ehesten eine echt Hucbaldsche Schrift ist, als überlegenen Geist; dasselbe Merkmal der kombinierenden Kritik, das seine sicher beglaubigten hagiographischen Schriften vor denen seiner Zeitgenossen auszeichnet, gereicht auch diesem Traktat zur Ehre. Das Systema hat er sich angeeignet, die Tonstufen sind auch mit den Buchstaben des Alphabets bezeichnet, zu den Tönen *D*, *E*, *F* und *G* ist zum erstenmal ihre Funktion als Finales angegeben[1]; die Tonfolgen erläutert er mit choralischen Beispielen, ähnlich wie es schon Aurelian gemacht hat, er operiert überhaupt mit den Tonnamen des Systema. Aber gerade dort, wo die Kirchentöne kurz besprochen werden (Gerb. I, 119a) und es um ihre choralische Eigenart geht, hat er sich in der Antikisierung eine Mäßigung auferlegt, er vermeidet die Namen Dorius usw. und gebraucht nur die herkömmlichen Bezeichnungen Protus authentus und plagalis sowie Primus und Secundus usw.

Derselben Benennung der Kirchentöne und der Kennzeichnung der Tonstufen nach Systema oder Monochordteilung bedienen sich ein paar weitere Autoren: der Traktat des Anonymus I (Gerb. I, 331ff.), der in der Bezeichnung der Kirchentöne ausdrücklich dem „ecclesiasticus usus" zu folgen hervorhebt (Gerb. I, 335b); die Cita et vera divisio monochordi aus dem 11. Jahrhundert (Gerb. I, 122) mit dem Stück über die acht Töne; die Commemoratio brevis (Gerb. I, 213f.), die indes von Systema-Tonstufennamen absieht, weil sie die Singweisen in Tonschrift mitteilt; auch verschiedene Bestandteile (Schichten), die in die Alia musica hineingearbeitet sind, wie z. B. die abschließende Expositio tonorum (Gerb. I, 145).

Die Tonnamen nach dem Systema teleion, die mit der Antikisierung der Musiklehre aufgekommen sind, waren viel zu umständlich und übrigens an die tetrachordale Auffassung gebunden, sie konnten sich auch nicht lange halten. Die Tonbuchstaben in alphabetischer Reihe, schon von Hucbald dem Systema beigeschrieben und von Oddo und Notker gebraucht, gelangten zu mehr allgemeiner Annahme; Oddo verfolgte überhaupt das Bestreben, griechische Termini und Formeln zu latinisieren.

Auch die tetrachordale Auffassung, wie gesagt, ist erneuert worden. Für die organale Mehrstimmigkeit hat sie gewisse Dienste geleistet, vielleicht sogar Vorbedingungen geschaffen. Aber beim Choral mußte sie von vornherein versagen; denn stärker treten in den Dominanten die Quint und Terz bzw. die Sext (vom tiefsten Ton an genommen) hervor. Das Tetrachord wurde denn auch durch die hexachordale Auffassung verdrängt.

---

[1] Also nicht erst bei Oddo, wie Riemann, Geschichte der Musiktheorie, 2. Aufl., S. 57, sagt.

Die Abhilfe wurde durch den Hymnus *Ut queant laxis* auf den Sängerpatron St. Johannes geschaffen. Der Hymnus vereinigt liturgische Bestimmung und Schulexempel und ist ein wahres Prachtstück nicht zuletzt in didaktischer Hinsicht. Von Zäsur zu Zäsur setzt die Melodie um einen Ton höher bis zur Sexte ein, Tonstufen und Intervalle lassen sich an den zugehörigen Textsilben in unübertrefflicher Weise veranschaulichen[1].

Von diesem Hymnus aus haben die „Solmisationssilben" ihren Siegeszug durch die musikalische Welt angetreten[2]; daneben haben auch die Tonbuchstaben ihr Recht behauptet. Die antikisierenden Modinamen aber, der einzige unmittelbare Rest aus jenen Bestrebungen, hatten es im Mittelalter schwer, sich gegen die ererbte Bezeichnung Protus authenticus und plagalis usw. zu halten, bis ihnen eine zweite Renaissancebewegung, die große Periode des Humanismus des 15. und 16. Jahrhunderts, zu Hilfe gekommen ist.

---

[1] Die Dichtung stammt von Paulus Diaconus (gest. wahrscheinlich 799). Wie die Überlieferung der Hymnenmelodien überhaupt erst spät einsetzt, ist die Singweise des Johanneshymnus zuerst bezeugt in einer Handschrift des 10. Jahrhunderts zu Montpellier; hier ist sie aber verbunden mit der Horaz-Ode *Est mihi nonum superantis annum.* Ein solch beispielhafter Bau der Melodie beruhte doch nicht auf Zufall, sondern war gewiß durch einen besonderen „musikalischen" Gehalt des Textes veranlaßt; sie ist also wohl für den Hymnus entstanden, als Schulexempel wurde sie freilich leicht auf die Horazische Ode übertragen.

[2] Georg Lange, Zur Geschichte der Solmisation, in S der IMG I, 1899/1900, 535ff.

Nachtrag zu S. 135. Die Übertragung der Tonarten-Tabellen mit Thesis und Dynamis hat auszugehen von dem bei Ptol. II, 11 mitgeteilten Grundschema mit den thetischen Tonstufen des Systema ametabolon und den dynamischen Mesen der Transpos.-Skalen. Die aufsteigende Reihe der Skalen verlangt chromatische Halbtöne, auch Ptol. II, 11 spricht davon; die dynamischen Mesen liegen eine Quint über den Proslambanomenoi. Chromatische Halbtöne der Dynamis sind nun den diatonischen Stufen der Thesis gleichgesetzt; in der Transpos.-Skala ist durch die dynamische Mese eine eigene tiefere Oktave vertreten neben den ihr zu entnehmenden transponierten Tonarten; ein innerer Zwiespalt und eine Übersteigerung sind also unverkennbar. Wohl darum haben die Autoren, außer Ptol., das Begriffspaar Thesis-Dynamis nur nebenbei erwähnt. Das Grundschema hat folgende Gestalt:

	Nete hyperbolaion
	Paranete hyperbolaion
	Trite hyperbolaion
	Nete diezeugmenon
Mixolydische Mese	Paranete diezeugmenon
Lydische Mese	Trite diezeugmenon
Phrygische Mese	Paramese
Dorische Mese	Mese
Hypolydische Mese	Lichanos meson
Hypophrygische Mese	Parhypate meson
Hypodorische Mese	Hypate meson
	Lichanos hypaton
	Parhypate hypaton
	Hypate hypaton
	Proslambanomenos

Orlando di Lassos Messen

(Schluß)

Von †Joachim Huschke, Berlin

III.

Lassos späte Messen stehen im Zeichen einer Abwendung von der Vielgestaltigkeit der früheren Zeit. Seine Schreibweise ist nun einheitlicher und gedrängter. Die Motettenmessen seiner frühen und die Liedmessen seiner mittleren Schaffenszeit vereinigen sich zu einer neuen Gattung, die als Ureigenstes des alten Meisters gelten darf. Den Übergang bezeichnen die Messen *Jo son ferito* und *Je suis deshéritée* aus den Jahren 1580 und 1583. Wie in den frühen Motetten- (und Madrigal-)Messen bemerken wir in diesen beiden Werken knappe Motivik in Verbindung mit durchimitativer Gestaltung der Versanfänge. Die Motive selbst haben aber nun so viel an Plastik eingebüßt, sind so reich an liedmäßigen Melodietonwiederholungen (vgl. S. 100) und werden auf so engem Raum zusammengedrängt, daß in ganz anderem Maße wie dort eine Verschmelzung eintritt. Das führt jedoch nur ganz selten so weit, daß etwa die Oberstimme die Alleinherrschaft über einen rein homophonen Satz antreten kann, so wie das bei einem Teil der Liedmessen weitgehend der Fall war. Auch Lassos letzte Messen kennen dieses einfachste Verhältnis von Melodie und Harmonie nicht mehr.

Die Werke, die als Zeugnisse der letzten Schaffenszeit Lassos überliefert sind, finden sich mit Ausnahme der in einem Sonderdruck aus dem Jahre 1587 erschienenen sechsstimmigen Messe *Beatus qui intelligit* als *Missae posthumae* in einem Druck vereinigt, der erst 1610, also 16 Jahre nach Lassos Tode herauskam. Es sind die vier sechsstimmigen *Amor ecce colei'*, *Certa fortiter*, *Ecce nunc benedicite* und *Deus in adjutorium*, außerdem die achtstimmige *Bell' Amfitritt' altera.* Die ebenfalls in diesem Druck befindliche Messe *Vinum bonum* war als *Verbum bonum* bereits 1577 gedruckt erschienen und gehört infolgedessen nicht hierher.

Gegenüber den besprochenen Messen, bei denen die Fünfstimmigkeit vor der Vier- und Sechsstimmigkeit überwog, fällt an diesen späten Werken die durchweg vermehrte Stimmenzahl auf, die ja überhaupt das letzte Stadium des A-cappella-Stils gegen Ende des 16. Jahrhunderts kennzeichnet. Während jedoch die Gabrielische Richtung mit Handl und Haßler im Gefolge schon allgemein die doppelchörig-achtstimmige Schreibart bevorzugt, zeigt sich bei Lasso eine bedeutungsvolle Beschränkung auf die Sechszahl. Diese Zurückhaltung läßt bereits gewisse Schlüsse auf die Eigenart seines Spätstils zu. Wenn aber dennoch, wie nicht anders zu erwarten, diese Messen und namentlich die beiden italienischen Titels, von der Bekanntschaft mit der venezianischen Richtung zeugen, so läßt sich doch gerade an ihnen ersehen, was ihn von dieser wesensmäßig scheidet. Denn bei diesen letzten großen Werken, die eine weitere Steigerung zum Persönlichen hin nur noch in seinem letzten großen Werk, den *Lagrime di San Pietro*, erfahren, ist es noch weniger als bei denen der mittleren oder gar denen der ersten Schaffenszeit ausschlaggebend, welche von den der Zeit gebräuchlichen Kunstmitteln er seinem

immer reiner und unverhüllter als der innerste Zweck seines reichen Schaffens sich offenbarenden „Deutungswillen“ im einzelnen dienstbar macht, sondern wie er dies tut. Schon die veränderte Einstellung zu seinen Modellen ist dafür aufschlußreich. Die Transkription erfolgt nämlich jetzt weniger originalgetreu als bei der Mehrzahl der Liedmessen und ohne die Regelmäßigkeit, mit der die Motive der Motettenmodelle den Messensätzen vorangestellt wurden. Das Modell dient jetzt nur noch als Mittel zum Zweck. Es wird nicht mehr als Ganzes berücksichtigt, sondern nach Belieben zerpflückt. Diese Einstellung entspricht also noch am ehesten der in den frühen Madrigalmessen gezeigten. Ausschlaggebend für die Verwendung des Modellstoffes ist wieder und nun allein dessen Eignung für eine erschöpfende Ausdeutung des Textes. So übernimmt er beispielsweise für das Wort *pax* im *Gloria* der Messe *Certa fortiter* die sehr eigenartigen und feierlichen Akkordfolgen, mit denen er in seiner eigenen Motette das Wort *tace* musikalisch unterstreicht.

Gegenüber früheren oft äußerlich malenden und schildernden Textauslegungen, wie sie die Zeit liebte, gewahrt man eine größere Sparsamkeit in der Anwendung tonmalerischer Mittel. Denn nunmehr ist der gesamte Satz so eng auf den Text bezogen, daß jene mehr zufällige Verbindung beider überflüssig wird.

Die größere Dichte des Satzes und seine bisweilen offen zutage tretende klangliche Schwere bewirken von vornherein eine Beschränkung der satztechnischen Mittel auf den Umkreis von einer knappen durchimitativen Technik bis zum reinen Note-gegen-Note-Satz, wie er namentlich am Satzschluß, vielfach in Verbindung mit Chörigkeit, auftritt.

Meist begegnen wir einer äußerlich unscheinbaren, eng auf den Text bezogenen, aufgelockert-homophonen und vielfältig gruppierenden Setzweise, die gleichmäßiges Fortspinnen gestattet, ohne je eintönig zu werden. Denn überall zeigt sich zugleich, wenn auch in beschränktem Rahmen, größtmögliche Abwechslung in der melodischen Führung der einzelnen Stimmen und eine bewunderungswürdige Wendigkeit des Ausdrucks, die sich hauptsächlich harmonischer Mittel in reichem Maße bedient.

Die stereotype Verwendung von zwei Diskant- und zwei Tenorstimmen ermöglicht vielfältige melodische Überkreuzungen der beiden jeweils gleichartigen und gleichwertigen Stimmen, die in wechselndem Spiel bald sich umschlingen, bald wieder voneinander lösen, ein Mittel, von dem schon der frühe Lasso Gebrauch gemacht hatte[1]. Die doppelte Stimmbesetzung bietet aber zugleich ein wirksames Gegengewicht gegen die infolge der größeren Schwerkraft des vollstimmigen Satzes wachsende Bedeutung der Baßstimme, die sich kaum jemals zum „Generalbaß“[2] zu erheben und damit das noch immer erstrebte Gleichgewicht aller Stimmen zu stören vermag. Denn der Eigencharakter der Stimmen wird selten ganz zugunsten des Vollklanges preisgegeben. Selbst dann noch, wenn sie bereits zu Echo-

[1] Vgl. Bäuerle, O. di Lassos Bußpsalmen, S. 50.

[2] Vincentius' Ausgabe des Magnum opus musicum für Basso continuo v. J. 1615 vergriff sich also gerade am Wesen von Lassos Stil. (Vgl. dazu Haberl im Vorwort zur Gesamtausgabe Bd. III, S. XVII).

gruppen zusammengefaßt sind, werden sie wenigstens kunstvoll ausgewechselt und somit auch noch innerhalb des Klangganzen irgendwie als Einzelwesen behandelt. Treten sie aber doch einmal zum reinen Note-gegen-Note-Satz zusammen, so widerspricht dann in der Regel wenigstens eine Stimme. Ebenso stellt bei chöriger Sonderung von Gruppen stets eine Stimme den Zusammenhang zwischen ihnen her, so den allzu starken Kontrast mildernd[1]. Ganz allgemein verrät sich in diesen späten Werken, besonders auch in der doppelchörigen Messe *Bell' Amfitritt' altera*, das Bestreben, eher zusammenzuführen, was schon äußerlich in Gruppen gesondert dasteht, statt die ursprüngliche Trennung noch zu verschärfen, wie es z. B. Handl tut. „Konzertante"[2] Wirkungen, wie sie die Venezianer suchen und er selbst in seiner frühen doppelchörigen Messe *Vinum bonum* erzielt hatte, liegen ihm jetzt fern. Der bewußten Gegenüberstellung massiger Klanggruppen weicht er aus. Er sucht zu vermitteln, löst die Stimmen aus ihrem Zusammenhang heraus, vereinigt sie zu neuen, locker gefügten Gruppen und verschmilzt diese wieder ineinander.

Aus dem eng gefügten Rahmen der geschilderten Schreibweise dieser späten Messen fällt neben einzelnen geringstimmigen Sätzen, die naturgemäß eine etwas weitere polyphone Anlage zeigen, einzig das *Sanctus*, wie gewöhnlich etwas heraus. Der kurze Text läßt hier gelegentlich noch einmal eine freiere melodische Entfaltung zu, als sie innerhalb des dicht auf das Wort bezogenen, gerafften Satzes sonst möglich ist. Die Sparsamkeit der melodischen Mittel bringt es mit sich, daß nun das liedmäßige Element in der Melodiebildung wieder an Einfluß verliert, nachdem es den mittleren Werken fast ausschließlich das Gepräge gegeben hatte. Zwar fehlt es auch jetzt nicht an melodisch-konziseren Wendungen von liedmäßiger Struktur:



Christe von *Ecce nunc benedicite*

Das liedmäßige Element ist nunmehr lediglich Baustein in dem zugleich lose und planvoll gefügten Satz, jenem äußerst verfeinerten und vergeistigten Instrument, dessen sich der alte Lasso zur Durchdringung und subjektiven Deutung des textlichen Sinngehaltes in so vollendeter Weise bedient, daß eine Steigerung ohne Preisgabe des ganzen großen A-cappella-Stils nicht mehr denkbar war. Der persönliche Ausdrucksstil des letzten Lasso ist darum für uns zugleich letztes Zeugnis einer großen Entwicklung, die mit dem Ende des 16. Jahrhunderts abschließt.

Melodik

Wir wenden uns nun eingehenderen Untersuchungen zu, indem wir all den Erscheinungsformen jener drei musikalischen Grundkräfte Melodik, Harmonik und Rhythmus nachspüren, die sich in Lassos Messenkunst zu einmaliger Gestalt verdichten. Zunächst gilt unsere Aufmerksamkeit dem melodischen Geschehen dieser

---

[1] Diese „Verhakungsmanier" ist auf einer frühen Stufe der chörigen Schreibweise die Regel. Bezeichnend, daß sich Lasso ihrer noch in diesen späten Werken bedient!

[2] Vgl. Kroyer, Dialog und Echo in der alten Chormusik, Peters-Jahrbuch 1909, S. 30.

Werke. Eine kurze Gegenüberstellung mit Palestrina wird sich dabei als fruchtbar erweisen.

Palestrinas Lebenswerk ist ja schon seit langem Gegenstand der Untersuchung, und über das Wesen des Palestrinastils herrscht in der Palestrinaforschung Einstimmigkeit. Allgemein ist die Einsicht, daß sein Satz auf die größtmögliche freie Entfaltung der melodischen Linien abgestellt ist. Dieser Tendenz entspricht vollkommen die Gestalt eines Themas von zweiteiliger Anlage, dessen entweder skalisch oder intervallisch geformter Vorderteil der Festlegung der Tonart dient, während der freiere und meist in melismatischen Fluß ausmündende Nachsatz eine beinahe ununterbrochene melodische Fortspinnung der Gesangslinie gestattet[1].

Bezeichnenderweise ist Lassos Beitrag zu dieser zugleich für die letzte niederländische Schule und die römische Richtung[2] charakteristischen Gattung von Themen in seiner Messenkomposition nur sehr gering. Er beschränkt sich auf einige Werke seiner Frühzeit, die bereits an anderer Stelle berücksichtigt worden sind. Mit der Entwicklung zum Eigenen hin macht sich jedoch sehr bald eine Erscheinung bemerkbar, die in höchstem Maße für seine Schreibweise kennzeichnend ist: die Verkürzung des zweiteiligen Themas zum einzelligen Motiv, d. h. die Beschränkung auf dessen Vordersatz unter Preisgabe einer thematischen Fortspinnung.

Diese Einschränkung des melodischen Ablaufes erklärt sich aus der vorzugsweise klanglichen Grundhaltung des musikalischen Satzes, die jenes organische Herauswachsen der melodischen Linie aus der thematischen „Keimzelle" nicht mehr zuläßt, da der Gleichschritt aller Stimmen die selbständige Ablösung der einzelnen verhindert. Die melodische Gestaltung ist damit allerdings ihrem Wesen nach verändert. Die melodische Linie wird nun in ganz anderer Weise vom Klang her bestimmt, als dies im Satz Palestrinas durch das Regulativ des reinen und nach Möglichkeit vollständigen Dreiklangs geschehen konnte. Sie wird mehr und mehr harmonisch gebunden.

Das melodische Motiv Lassos entspringt ganz unmittelbar dem klanglichen Bereich. Während die motivischen Einsätze Palestrinas mehr der „melodischen Festlegung der Tonart" durch bestimmte Grenztöne der Melodie dienen, ähnlich wie dies im Gregorianischen Choral der Fall ist, bilden sie bei Lasso die wichtigsten Bausteine im Gefüge seines wesentlich klanglich-harmonischen Satzes. Dabei bleiben die äußeren Erscheinungsformen ähnliche. Ebenso wie bei den Kopfmotiven der zweiteiligen Themen Palestrinas finden wir zwei Grundtypen[3]: Motive, die in stufenweiser Fortschreitung den Quart- und Quintraum durchlaufen, und solche, die „durch Sprünge Akkordtöne zu erreichen suchen"[4], also Skalen- und Sprungmotive.

Die erste Gattung findet sich eigentlich nur in Lassos frühen Messen, so zu Beginn der Messen *In te Domine speravi:*



[1] Vgl. Fellerer, a. a. O., S. 39ff. [2] Vgl. oben! [3] Vgl. Fellerer, a. a. O., S. 39.
[4] Vgl. Winter, a. a. O., S. 63 (im Anschluß an Fellerer).

und *Tous les regretz:*



Man sieht, daß diese Skalenbildungen eine gewisse, beinahe „thematische“ Weite der Motive mit sich bringen. Die unverkennbare Heraushebung der Terz (durch Wiederholung und Dehnung!) läßt aber schon hier auf ein Dreiklangsbewußtsein schließen, das der niederländisch-römischen Richtung ebensowenig geläufig ist wie der Verzicht auf einen selbständigen fortleitenden Thementeil, der schon in diesen Werken Lassos festgestellt werden kann.

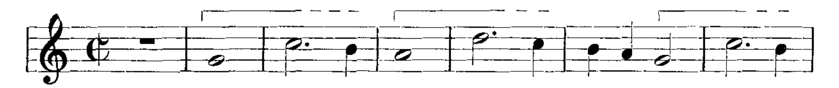
Die andere Gattung der Sprungmotive bedient sich fast ausschließlich der beiden Grundintervalle der Quarte und Quinte, die in auf- und absteigender Richtung ausgemessen werden.

Mehr als bei der ersten Gattung wird an dieser zweiten der klanglich-harmonische Grund sichtbar. Namentlich die Quartmotive erweisen sich hier als Träger einer „latenten Harmonie“[1] dominantisch verwandter Akkorde, durch die die Tonart nunmehr harmonisch festgelegt wird.

Am deutlichsten offenbart sich diese harmonische Bindung, wenn der Motiveinsatz auf der Quinte erfolgt und somit eine ausgesprochen auftaktige Wirkung entsteht (*Qual donna*):



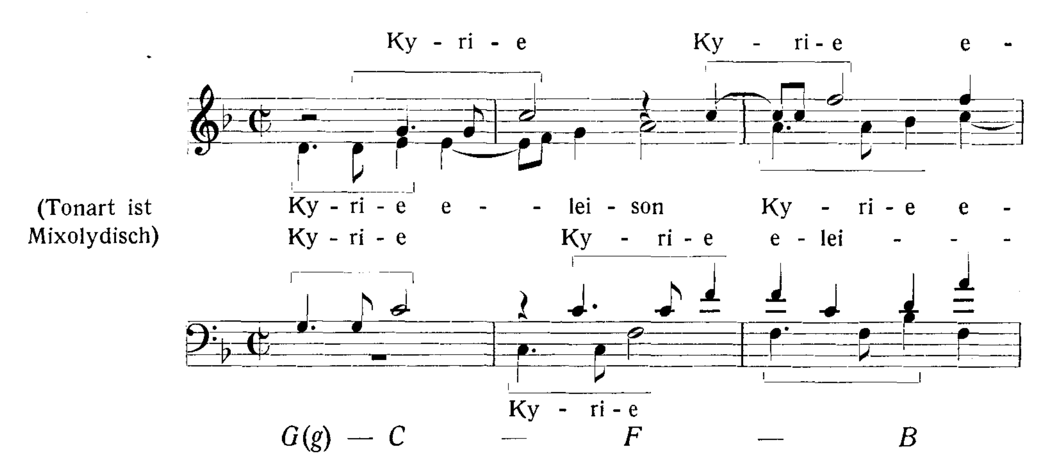
Der Einsatz auf der Tonika dagegen bewirkt eine eigenartige Ausweichung in die Unterdominante, durch die die Bestätigung der Tonart bis zum Eintritt der ersten Kadenz hinausgeschoben wird (*Laudate*):



Die harmonische Mehrdeutigkeit, bedingt durch eine große modulatorische Weite, wie sie der Harmonik der Zeit eigen ist[2], wird hier noch gesteigert durch eine Reihung der motivischen Einsätze, die eine immer weitere Entfernung von der Tonika mit sich führt. Zweifellos hat man in einer derartigen harmonischen Ungewißheit einen besonderen Reiz empfunden. Dabei ist zu beachten, daß nicht nur die einzelne Stimme Modulationen veranlaßt, sondern ebenso die zusammenhängende Folge knapper Motiveinsätze modulierend wirkt, wobei die Baßstimme infolge ihres größeren harmonischen Gewichtes meist den Ausschlag gibt. Wie weit die Täuschung über den Charakter der Tonart gehen kann, zeigt das Beispiel der Messe *Frère Thibaut*, in der die dreimalige Folge auftaktiger Motiveinsätze eine Modulation vom schwach eingeführten *G* (*g*) über *C* und *F* nach *B* veranlaßt, die das tonartliche Ziel völlig unbestimmt läßt.

---

[1] Fellerer, a. a. O., S. 40. [2] Vgl. später.

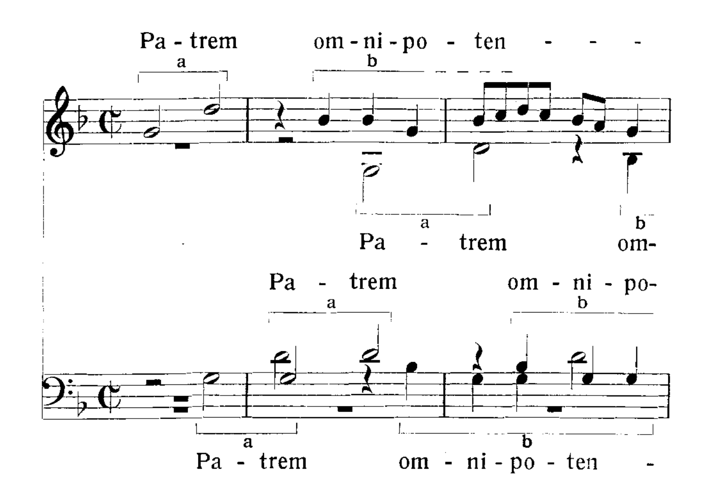


Ähnliches ist der Fall in der Messe *Dites maitresse*, wo die enge und sequenzierende Folge fallender Quarten einer Verschleierung der Tonart dient.

Demgegenüber erweist sich die harmonische Haltung der durch Quintsprünge ausgezeichneten Motive als wesentlich eindeutiger, da die Erscheinung von Prime und Quinte schon allein zur Erkenntnis der Tonart ausreicht, auch wenn diese noch nicht durch die folgende Terz endgültig bestätigt wird. Dasselbe ist der Fall bei den Motivformen, die sich im Terzraum bewegen (*Qui la dira*):



vorausgesetzt allerdings, daß der erste Einsatz auf der Tonika stattfindet. Wirken dann Quinte und Terz zusammen, wie meist bei Lassos Quintmotiven, so ist die tonartliche Festlegung vollkommen, da erst mit dem Grunddreiklang die wichtigsten Merkmale der mehr und mehr dem Moll und Dur zustrebenden Tonarten gegeben sind. Dieses Eingeständnis mag dem auffallen, der noch gewohnt ist, die Musik des 16. Jahrhunderts nach Art Glareans allein von der Melodie aus, nach Finalis, Repercussa und Ambitus zu bestimmen. Demgegenüber ist zu bemerken, daß wir mit den alten Begriffen von Tonart im Sinne von Kirchentonart hier nicht mehr auskommen, daß wir vielmehr bestrebt sein müssen, dem neuen harmonischen Element in den Werken dieser Übergangszeit Rechnung zu tragen und seinen Äußerungen auch im melodischen Geschehen nachzugehen. Gerade Lassos frühe Motettenmessen bieten dafür die günstigsten Möglichkeiten durch die eigentümliche Art und Weise, wie hier das „hohle" Quintmotiv kirchentonartlicher Abkunft durch die Terz zum Dreiklangmotiv aufgefüllt wird. Durch Engführung der motivischen Einsätze und Austerzung im zweiten, ganz unniederländischen Thementeil erreicht Lasso z. B. im *Credo* von *Veni in hortum*, daß das scheinbar noch ganz im Sinne der niederländisch-römischen Richtung angelegte zweiteilige Thema aus der dem Beginn nach noch durchaus möglichen melodisch-linearen Sphäre ganz und gar in die klanglich-vertikale eingelenkt wird:



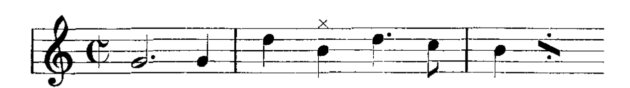
Die charakteristischen kirchentonartlichen Themenbildungen, wie man sie z. B. in der frühen Madrigalmesse *Ite rime dolenti* antrifft (Repercussa-Sext!):



schwinden nach und nach und werden abgelöst durch einheitlichere Dreiklangsformen, die voneinander hauptsächlich durch den Gebrauch der großen bzw. kleinen Terz, d. h. durch ihre Zugehörigkeit zum *Dur* und *Moll*, abweichen. Wie diese Dreiklangsmotive sich langsam aus den kirchentonartlichen Formen herausentwickeln, um schließlich als völlig neuartige Gestalten auf den Plan zu treten, dieser Vorgang läßt sich deutlich verfolgen. Die fallende Quinte z. B. zu Beginn der Messe *Triste depart*



ist noch ebenso transponiert-dorischer wie der Quintsprung aufwärts in *Ecce nunc benedicite* mixolydischer Haltung gemäß.



Dem widerspricht aber durchaus die unmittelbar folgende Terz, die mehr eine Deutung im Sinne von *Moll* bzw. *Dur* nahelegt. Kann man hier aber noch im Zweifel sein, welchem System diese Messen zuzuweisen sind, ob dem alten melodischen oder dem werdenden harmonischen, so ist die Entscheidung leicht, wenn die den Ausschlag gebende Terz der Quinte vorausgeht (*Le berger*):



Zugleich mit dem Auftreten dieses neuen Motivtypus bemerken wir eine Umstellung des ganzen Satzes. Diese neuen Motive nämlich bestehen nicht mehr aus sich selbst, sondern allein durch die Beziehung auf eine latente Harmonie, die der einzelnen melodischen Stufe erst Inhalt und Gewicht gibt. Dieses Verhältnis kann natürlich nicht ohne Einfluß auf den Satzbau sein. Das einzelne Motiv sucht harmonischen Halt. So kommt es zur Entstehung einer Gattung, die man als „komplex" bezeichnen könnte. Bei diesem Typus werden die Motive zweier Stimmen so eng aufeinander abgestimmt, daß sie von vornherein zu einer Klangeinheit verschmelzen. Dabei übernimmt die tiefere Stimme die Rolle einer rein harmonischen Stützstimme (*Entre vous filles*):



Schließlich tritt das Motiv der führenden Stimme auch in Begleitung von zwei Stützstimmen auf (*Dixit Joseph*):



bis endlich der klanglich-harmonische Anspruch, den es kraft seiner dreiklangsmäßigen Gestalt erhebt, ganz folgerichtig im diskantbestimmten homophonen Satz befriedigt erscheint, in dessen gleichmäßigem Gefüge die nunmehr gleichzeitig mit der Oberstimme einsetzenden Stimmen, voran der Tenor, dieser gegenüber immer noch eine Spur eigener Bedeutung bewahren können, ähnlich wie das bei komplex geführten Stimmen der Fall war. Namentlich der Tenor steht oft in einem solchen bedingt selbständigen Verhältnis zur Ober- und Melodiestimme.

Das Motiv selbst, das nun in der engsten Beziehung zur Harmonie lebt, muß diese Gunst allerdings mit einer starken Einbuße an Plastik bezahlen. Größere prägnante Intervallsprünge verschwinden mehr und mehr. Dagegen finden wir häufig, daß einzelne Töne mehrmals wiederholt werden — in *Amar donna* kommt sogar zehnmalige Wiederholung vor! — eine Erscheinung, die bereits innerhalb einer noch durchimitativen Schreibweise sicheres Zeugnis für die harmonisch-klangliche Anlage des Satzes ist. Allein die verschiedenartige harmonische Gestaltung macht diese „Eintönigkeit" möglich. Ihre volle Wirksamkeit entfalten diese „Repetiermotive" in Verbindung mit dreiklangsmäßiger Stufenbewegung (*Jager*):



Hierher gehören ferner all die in der Vokalmusik jener Zeit auftauchenden neuartigen Durdreiklangsformen, deren Herkunft aus der instrumentalen Praxis der zeitgenössischen Volksmusik sehr wahrscheinlich ist[1], obwohl sie sich bei dem

---

[1] Aufschlußreich in dieser Hinsicht ist ein Zeugnis der Zeit, das O. Kade mitteilt (Matthäus

Mangel an fester Überlieferung nicht geradezu beweisen läßt. Wenn nun auch Lasso an solchen instrumentalbedingten Motivbildungen weniger reich ist als etwa sein Zeitgenosse Handl, so sind doch die Spuren dieses Einflusses selbst in seinen Messen gar nicht selten[1]. Als Ausgleich einer Einbuße an motivischer Plastik, wie sie bei fast allen Formen dieser neuen Gattung festzustellen ist, ergibt sich dann eine wiederum größere melodische Weite der zugleich harmonisch gebundenen Oberstimme. An die Stelle knapper Motive treten ausgedehnte liedmäßige Bildungen, die in sich melodisch und harmonisch gegliedert sind (*Beatus qui intelligit*):



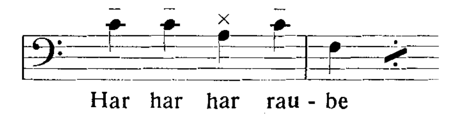
Die vollständige Verwendung von Liedmelodien als „Cantus firmi" ist dabei die letztmögliche Folge.

Späterhin wird jedoch das Gleichmaß des diskantbestimmten harmonischen Satzes wieder durchbrochen zugunsten einer sparsam imitativen Schreibweise, die sich nun hauptsächlich der repetierenden Motivgattung bedient und deshalb nicht mehr die Plastik der frühen durchimitativen Messen erreicht. Zeugen dieser veränderten Gesinnung sind die beiden späten Messen *Je suis deshéritée* und *Jo son ferito hai lasso*:



In den letzten Messen aber bewirkt allein die vermehrte Stimmenzahl eine wachsende „Tonkargheit"[2] der Motive. Dafür wird in diesen Werken, die immer mehr akkordliches Gepräge tragen, die Motivbildung durch das eigenartige Mittel des Stimmtausches wieder etwas belebt, insofern als dadurch den sonst ganz unselbständig und mehr harmoniestützend und -füllend gehaltenen Unterstimmen eine Spur eigener motivischer Bedeutung bewahrt bleibt, die sich freilich im Vollklang des Satzes fast ganz verliert.

Le Maistre, S. 28): In seiner *Battaglia tagliana* nämlich, einer der damals beliebten musikalischen Schlachtenschilderungen, läßt Le Maistre die deutschen Söldner mit dem Ruf in den Kampf ziehen:



Die Vermutung liegt nahe, daß es sich hier um eine Anspielung auf die deutsche Bläsermusik der Zeit handelt.

[1] Vgl. die Beispiele 13 und 15 mit den in F. Blumes Vorgeschichte der Orchestersuite im 15. und 16. Jahrhundert unter Nr. 2a und 2c als Muster instrumentaler Praxis der Zeit aufgeführten Typen. [2] Fellerer, a. a. O., S. 41.

Noch einiges zur Frage der Melodieführung überhaupt. Aus dem, was über die Motivbildung gesagt wurde, läßt sich allerdings unschwer auch auf jene schließen. Erneut muß hier auf die wesentlich akkordische Grundlage des Satzes hingewiesen werden, die eine gleichmäßig fließende Linienbildung von vornherein unmöglich macht. Sie ist zugleich die Ursache für eine gewisse Sprunghaftigkeit der Melodie und deren „plötzliche und häufige Richtungsänderung"[1], Eigenschaften die eine Erweiterung des Tonraumes voraussetzen, wie sie für jene Zeit allgemein kennzeichnend ist und mit der Entwicklung des Harmonischen eng zusammenhängt. Besonders die Gestaltung der Baßstimme verrät die melodisch ganz unselbständige Haltung und funktionsmäßige Bedingtheit der Stimmführung. Sequenzbildungen, wie sie auch sonst dieser Melodik eignen, nehmen hier häufig den Charakter von Ostinatos an. Der rhythmischen und melodischen Sequenz entspricht dann die harmonische. Textwiederholungen bieten die äußere Veranlassung (*Douce memoire*):



In diesem Zusammenhang sei schließlich noch auf eine Erscheinung aufmerksam gemacht, die jene Verlagerung des Schwerpunktes von der Melodie zum Klang, von der oben gesprochen wurde, noch einmal beispielhaft erkennen läßt. In Lassos letzten Messen nämlich führt die Verwendung von zwei Diskantstimmen infolge ständigen Überkreuzens der melodischen Linien zu einer völligen Erstarrung der melodischen Bewegung, die immer um denselben Ton kreist (*Deus in adjutorium*):



Wie bei der erwähnten Repetiermanier ist es allein die wechselvolle harmonische Ausgestaltung, die diese melodische Unbeweglichkeit möglich macht[2].

Dies führt uns auf die Frage nach der Harmonik in Lassos Messen.

Harmonik

Einer methodischen Erfassung der harmonischen Erscheinungen des 16. Jahrhunderts stellen sich erhebliche Hindernisse entgegen. Es fehlt vielfach an Begriffen, in denen die mannigfaltigen Äußerungen des musikalischen Miteinander ganz eindeutig aufzufangen wären. Die Musiktheorie jener Zeit läßt uns dabei völlig im Stich, da sie allein auf die Untersuchung der Melodie abgestellt ist. Unsere modernen Begriffe wiederum sind zu sehr auf ganz bestimmte Erscheinungen der späteren Entwicklung festgelegt, als daß man sie ohne weiteres auf jene Zeit übertragen könnte. Es besteht die Gefahr, daß wir zugleich mit ihnen moderne

---

[1] Fellerer, a. a. O., S. 46.

[2] Bei Palestrina ist es bezeichnenderweise gerade umgekehrt. Nur durch abwechslungsreiche Führung der melodischen Linien vermag er eine gewisse Spärlichkeit der Harmonie wettzumachen.

Vorstellungen übernehmen. Nur wenn wir uns bemühen, unsere Begriffe möglichst auszuweiten und locker zu halten, werden wir ihr steuern können. Demgemäß fassen wir bereits den Begriff „Harmonik“ weiter, als dies sonst zu geschehen pflegt. Wir verstehen darunter nicht etwa das uns geläufige „klassische“, nach festen Gesetzen geregelte Beziehungssystem zwischen Akkorden, sondern die Summe aller dieser Beziehungen überhaupt. Wir gehen aus von einer kirchentonalen „Harmonik“, obwohl es angesichts der rein melodischen Absicht des kirchentonartlichen Systems theoretisch nicht angängig ist, und erfassen damit alle zusammenklanglichen Erscheinungen der mehrstimmigen Musik der Zeit, die sich der Deutung von seiten des Melodischen gänzlich entziehen[1]. Wir verstehen darunter jene scheinbar beziehungs- und richtungslose Verkettung von Akkorden auf Melodiestufen, die Verbindung von Akkorden ohne funktionsmäßige Bezogenheit. Von diesem angenommenen Punkt aus verfolgen wir dann einige Spuren, die zu dem hinleiten, was wir heute als Harmonik begreifen. Gehen wir der Entwicklung nach, so entdecken wir, daß zunächst am Schluß des Satzes oder der Satz- und C.f.-Abschnitte Ansätze zu einer richtungsstrebigen Harmonik vorhanden sind. Das Bemühen, einen Abschluß außer durch melodische Kadenzierung durch bestimmte Akkordfolgen kenntlich zu machen, führte hier schon früh zur Verknüpfung quintverwandter Klänge. Die schlußbekräftigende „tonale“ Wirkung aufsteigender und fallender Quinten- und Quartenintervalle war damit erkannt, ebenso das Wesen der harmonischen Leittöne. Mit der Ausweitung dieser Schlußstrebigkeit nach rückwärts ergab sich eine immer stärkere Festigung des jungen funktionalen Empfindens. Akkorde, die als besonders geeignet erschienen, über die V. Stufe zum Grundklang hinzuführen, wie die der II., IV. und VI. Stufe, besonders aber der Vorhaltsquartsextakkord der I. und der erstmals in den Frottolen des beginnenden 16. Jahrhunderts auftretende Quintsextakkord der II. Stufe[2] werden in die Kadenz einbezogen, die durch den in der Funktion des späteren, zunächst als Vierklang noch undenkbaren, Dominantseptakkords auftauchenden, Dreiklang der VII. Stufe (nur in Quint- und Terzlage!) stark an Konzentration gewinnt. Das melodische Kadenzierungsprinzip, das zu Schlüssen auf allen Melodiestufen berechtigt, wird mehr und mehr eingeschränkt auf die Repercussa, die ihre Bedeutung als Haltepunkt der Melodie allmählich einbüßt und als Basis für ausgesprochene harmonische Halbschlüsse wichtig wird. Schlüsse auf der Terz bekunden darüber hinaus bereits mediantischen Bezug zwischen Akkorden.

Vom Schluß her regelt sich dann allmählich auch das Verhältnis der Klänge untereinander im Satzinnern. Hier lassen sich zu Beginn des 16. Jahrhunderts drei Grundtypen feststellen: erstens Verbindungen von Nebenakkorden, Klangfolgen auf den benachbarten melodischen Stufen des Hexachords — so könnte man sagen, um das Zufällige und Unselbständige an ihnen zu kennzeichnen; zweitens Verbindungen von mediantischen oder Parallelakkorden, Klangfolgen im Terzabstand, bei denen sich bereits eine gewisse Verwandtschaft der Akkorde ohne

[1] Den Versuch zu solcher Deutung unternimmt bekanntlich noch Glarean, indem er mehrstimmige Kompositionen gemäß den melodischen Qualitäten der einzelnen Stimmen verschiedenen Modis zuordnet, also den musikalischen Satz einfach auseinanderreißt.

[2] Vgl. Schwartz, Die Frottole im 15. Jahrhundert, Vj. f. Mw. 1886, S. 415.

notwendige Vermittlung des Melodischen zeigt; schließlich Modulationen in quintverwandten Klängen.

Diese letzte, eigentliche Art zu „modulieren", erprobt am Satzschluß, setzt eine Erweiterung des Tonraums voraus, deren theoretische Grundlegung und praktische Erprobung dem Niederländer Willaert zu verdanken ist. Sie bedeutet nichts weniger als die Zerstörung des alten Hexachordsystems, da nun „an die Stelle der Gebundenheit an Klauseln durchaus feststehender Tongeschlechter auf den sechs Stufen der einmal gewählten Hexachorde die Möglichkeit mannigfacher Verschiebungen der Hexachorde selbst, also wirklicher Modulationen"[1] tritt. Die Transposition in die Oberquinte ist dabei entscheidend. Sie überwand den dem melodisch bestimmten kirchentonalen Empfinden eigenen „horror subsemitonii", die Scheu vor dem Leitton, und erwirkte die Gleichberechtigung des ♯ mit dem ♭, damit aber jene „Erweiterung des Tonalitätsbegriffs durch leiterfremde Töne der musica ficta"[2], die den chromatischen Versuchen der Zeit bis zum chromatischen Halbtonschritt eines Cyprian de Rore Vorbedingung war. Auf die letztgenannte Neuerung, die allen Meistern der Zeit wohlbekannt war und der sie liebevolle Versuche widmeten, verzichtete man jedoch bald wieder und beschränkte sich darauf, das Chroma auf dem langsameren, aber organischeren Wege des Quintenzirkels zu erreichen. Allein die kühnen und bewußten Neuerer der Zeit, Marenzio und vor allem Gesualdo, ergaben sich ihr bis zur Manier.

Diese aus nebenstuflichen, mediantischen und dominantischen Klangverbindungen zusammengesetzte Harmonik um die Mitte des 16. Jahrhunderts erweist sich unserem Standpunkt als ein Kompromiß zwischen den bis dahin dominierenden horizontal-melodischen und den erstarkenden vertikal-klanglichen Grundkräften der Musik. Von der späteren unterscheidet sie sich ganz wesentlich durch den noch viel stärker tonischen Charakter der einzelnen Akkordstufen (im Gegensatz zum dominantischen unserer Harmonik), damit aber durch eine ungleich größere Unabhängigkeit von einem als latent gedachten Beziehungsmittelpunkt, einem „tonalen Zentrum". Darin liegt der Grund für die ungemeine harmonische Vielfältigkeit und den modulatorischen Reichtum der Musik jener Zeit, allerdings auch die Ursache für deren geringere Konzentration. Erst der wachsende Einfluß des dominantischen Durbewußtseins führte zur Wandlung. In ihm erkennen wir den Hauptzeugen für die weitere Entwicklung des Harmonischen, deren Spuren wir nun am Beispiel Lassos[3] verfolgen wollen. Die engen Beziehungen, die zwischen dem Harmonischen und dem gesamten Satzbau bestehen, werden dabei im einzelnen zu berücksichtigen sein.

So läßt sich etwa für die frühen polyphonen Werke am wenigsten eine unmittelbare Verbindung der Akkorde nachweisen. Der Vorrang der echt linienhaften Stimmenführung verhindert dies eigentlich von vornherein. Maßgebend für die Gestaltung des Zusammenklanglichen ist noch fast ausschließlich die Beachtung der *perfettio dell' harmonia*, des vollständigen reinen Dreiklangs. Dagegen mangelt noch weitgehend der Sinn für jenes bewußte, unbedingte, funktionsmäßige Inbeziehungsetzen von Akkorden, das den Hauptinhalt späterer Harmonik ausmacht.

Es werden deshalb Akkordverbindungen bevorzugt, die der melodischen Entfaltung der Einzelstimmen innerhalb der eng begrenzten hexachordalen Klauseln

[1] Riemann, Handbuch der Musikgesch. II, 1, S. 377.

[2] v. Ficker, Beiträge z. Chromatik des 14.—16. Jahrh., Beih. DTÖ, II. Bd.

[3] Für Palestrina hat Fellerer eigene Untersuchungen zu diesem noch wenig beachteten Problem in Aussicht gestellt. Die Schwierigkeiten erscheinen ihm nicht gering (vgl. Der Palestrinastil, S. 44, Anm.).

am meisten entgegenkommen. An erster Stelle stehen demgemäß Akkordfolgen auf benachbarten Melodiestufen, daneben solche, die eine oder mehrere Stufen miteinander gemeinsam haben, wie terzverwandte, jedoch meist noch ohne den mediantischen Bezug, der diesen Verbindungen später eignet. Der Modulationsraum ist dadurch sehr eng begrenzt, noch fehlt jedes planvolle und zielstrebige Verknüpfen freier Klänge, jene „Logik der Akkordfolgen trotz Kontrapunkt"[1], die erst mit dem Gebrauch des dominantischen Ganzschlusses auch außerhalb der Kadenz allmählich sich durchsetzt. Dies ist zuerst und bezeichnenderweise da der Fall, wo, meist zur Heraushebung eines entscheidenden Textwortes, alle Stimmen zum „isometrischen"[2] Satz zusammentreten und damit zugleich einen guten Teil ihrer melodischen Selbständigkeit preisgeben. An solchen Stellen ist dann oft die als zwingend erkannte Quintverwandtschaft der Akkorde bis zum Äußersten ausgenutzt. Folgen bis zu sieben Quinten sind keine Seltenheit. Eine derartige Erweiterung des Modulationsraumes mußte natürlich gewisse Gefahren für die tonale Einheitlichkeit des Ganzen mit sich bringen, denen die noch immer an der Theorie der Kirchentöne mit ihrem eng begrenzten tonalen Bereich geschulten Komponisten der Zeit nicht immer gewachsen waren. Der zweifellos ungeheure Reiz dieser weithin über Quinten schweifenden Modulationsart, ihre bisher nicht gekannte, für tonmalerische Zwecke trefflich geeignete Ausdrucksfähigkeit verleitete sie gelegentlich zu wenig fruchtbaren Experimenten. Man braucht nur an Gesualdo zu erinnern.

Lasso geht maßvoller zu Werke, wenn auch bei ihm die Mängel des neuen Modulierverfahrens nicht zu übersehen sind. In seinen frühen Kompositionen verhindert die polyphone Anlage dessen stärkere Entfaltung, und es kommt zu einer reinlichen Scheidung zwischen der alten beschränkten, um die Tonika kreisenden Modulationsart in den rein polyphonen Sätzen und der neuen, die fast ausschließlich die homophonen Stellen beherrscht, wie sie ja schon früh in an sich rein polyphonen Stücken bei bestimmten Textphasen anzutreffen sind, etwa beim *Et incarnatus, Et in spiritum* oder *Qui tollis.*

In den ebenfalls frühen, von Madrigal und Chanson abhängigen, ausgesprochen homophonen Messen, in denen die Verbindung der Klänge kaum jemals durch die kontrapunktische Führung der Einzelstimmen bestimmt ist, zeigt sich das noch Ungeklärte des neuen Modulationsverfahrens besonders deutlich. Hier macht die mit Vorliebe aus quintverwandten und — als Zeugen des alten Hexachordprinzips — nebenstuflichen Akkordfolgen bunt gemischte Modulation einen recht sprunghaften Eindruck, da die tonale Geschlossenheit, der logische Zusammenhang, noch allzu sehr fehlt. Man vergleiche folgende Akkordreihe aus dem *Kyrie* von *Domine Dominus noster*, einem rein akkordischen Stück:

g-D-G-C-F-B-Es-B / c-G-d-A-D-G-C-F-B-F / g-D-G.....[3]

[1] Vgl. A. Orel, Zur Frage der rhythmischen Qualität in Tonsätzen d. 15. Jahrh., Z. f. Mw. VI, S. 587. [2] Vgl. Jeppesen, Das isometrische Moment in der Vokalpolyphonie, Peter-Wagner-Festschrift 1925.

[3] Die Zeichen - und / sollen auf die Folge von Quint- bzw. Nebenstufen, das Zeichen = auf den Terzabstand zwischen Akkorden aufmerksam machen und eine Reihe von Punkten ..... das Verharren auf dem angestimmten Akkord andeuten.

Gewiß führen hier gelegentliche Kadenzen zur Tonika zurück oder zum Halbschluß hin (*d–A–D*). Sonst aber gibt es kein Verweilen. Die Modulation schweift ziellos durch einen großen Teil des Quintenzirkels. An anderen Stellen wieder macht sich das starre Fortschreiten in Nebenakkorden bemerkbar, beispielsweise im *Et incarnatus* von *Je ne mange point de porc*, zugleich in ziemlich unorganischer Verbindung mit dem neuen Verfahren:

G–D/C–F/G–D–G/F–B–Es/F–C/D–G/F....

Der Mangel einer rechten formalen Gliederung dieser nicht mehr durch die melodische Struktur der Einzelstimme bestimmten Sätze läßt die noch vorhandene Unsicherheit in der Handhabung der späterhin für den formalen Aufbau der Komposition entscheidenden harmonischen Mittel besonders deutlich werden. Funktionsmäßiges Inbeziehungsetzen einzelner Akkorde kündigt sich zunächst nur innerhalb der engen Grenzen kurzer, meist textbedingter Perioden an, in denen der Weg zum tonalen Ziel, zur Kadenz, ein möglichst kurzer ist. Das geschieht besonders im *Osanna* durch ein längeres und häufigeres Verharren auf der Tonika, überhaupt aber an allen den Stellen, bei denen durch Stimmenteilung eine symmetrische Gruppenbildung entsteht, ganz besonders beim Auftreten der chörigen Schreibweise, der eine „hervorragende Rolle durch die weitere Ausbildung des funktionalen Systems in der Geschichte der Harmonie zusteht"[1]. Der dem Madrigal entstammende „Echoeffekt", d. h. die Wiederholung des auch harmonisch Gleichen, mußte sich dabei als besonders bedeutsam erweisen. Da aber bei der wachsenden Homophonierung des Satzes die stimmgruppierende Schreibweise häufig Verwendung fand, wuchs auch das harmonische Bewußtsein mehr und mehr in die Breite.

Die beliebteste Art, innerhalb von solchen abgegrenzten Klanggruppen die einzelnen Akkorde miteinander und in Beziehung auf eine tonale Mittelachse zu verbinden, besteht zunächst darin, daß mit einer Modulation in Quinten begonnen und diese weitschweifige Bewegung sodann in einer Kadenz mit Ganz- oder Halbschlußcharakter aufgefangen wird.

G...C–F–B=g–d–A–D (*Osanna* von *Vinum bonum*)
IV–I–V–I (Halbschluß)

Die Einschaltung von Nebenstufen in den Quintkreis kann in solchen funktional bereits recht geschlossenen Abschnitten ausgesprochen trugschlußartig wirken, sobald infolge des Vorhergegangenen eine bestimmte Folge als logisch erwartet wird:

.....A–D–G–C–F–C/B... (*Qui tollis* von *Triste depart*)
V–I–V/IV (!)

So stark wird bereits die Quintverwandtschaft der Akkorde empfunden, daß selbst die durch Ganzschluß erreichte Tonika sofort wieder Ausgangspunkt einer neuen Modulation in Quinten werden kann, wodurch sie ihren Charakter als tonaler Ruhepunkt sogleich wieder aufgibt:

---

1 Vgl. Kroyer, Dialog und Echo in der alten Chormusik, Peters-Jahrbuch 1909, S. 30.

...*A–D*‖–*g–C–F*... (*Qui tollis* von *Dites maîtresse*)
V–I
(V – I)

Auf diese Weise wird beispielsweise der phrygische Schluß auf *E* zum Halbschluß, die phrygische Tonika aber einfach zur Dominante von *a-moll*. Der Übergang der alten Tonartenkreise zum modernen *Dur-Moll*-System läßt sich an solchen Beispielen deutlich ablesen.

Es versteht sich, daß durch diese fortgesetzte Schwergewichtsverlagerung bisweilen der tonische Halt sehr ins Schwanken gerät. Erst wenn die einmal erreichte Stufe länger umkreist und damit festgehalten wird, kann sich größere Stetigkeit und Festigung ergeben:

G–C–F–C–G / *A–E–A–D–G–C–G–C–F* / *G–C–D–G*
(V–I–IV–V–I)
I–IV–V–I

Dadurch, daß die Harmonie hier in den berührten Tonartenkreisen, wenn auch nur kurze Zeit, verharrt, kommt es überhaupt erst zu freilich noch ziemlich flüchtigen echten Modulationen. Ruhigere Bewegung ergibt sich erst dann, wenn quint- und terzverwandte Klänge miteinander verknüpft werden, wobei die letzteren schon die Rolle einer „Stellvertretung" im späteren Sinne übernehmen können. Diese Art, in „gleitenden Harmoniefolgen" zu modulieren, kann als charakteristisch für die gemäßigtere neue Richtung um Willaert und Rore gelten, ist aber bereits bei den letzten Meistern der Niederländischen Schule, Clemens non Papa und Crequillon vorgebildet. Die Bewegung irrt hier weniger weit von der Tonika ab, größere Festigung der Tonalität ist die Folge. In Lassos Messen trifft man diese ruhigere Art zu modulieren namentlich in den dem Liedtypus angehörigen Werken in Verbindung mit einem stärkeren Verharren auf der Tonika an:[1]

F... = *a* = *F*.–*C*...–*F* / *g–C–F*... = *d* = *B–F* = *d*...–*a* = *C–F*...
(*Kyrie* von *Congratulamini*)

Der bereits ausgeprägte *F*-Dur-Charakter dieses Stückes wird hier durch die wieder sparsamere und mediantisch vermittelnde Modulation im engen Umkreis der beiden benachbarten Quinten stark unterstrichen. III. und VI. Stufe übernehmen jetzt die Stellvertretung der Tonika, die dadurch stets gegenwärtig bleibt. Dieselbe Beschränkung des soeben erst erschlossenen Modulationsraumes im Verein mit größerer funktionaler Geschlossenheit bemerken wir in der Messe *Je prens en gres* (vgl. Beispiel S. 100). Gerade an diesem Beispiel aber wird der Abstand spürbar, der diese Harmonik von der uns geläufigen trennt. Reine Funktionsklänge sind jener Zeit noch fremd. Der vollkommene Dreiklang ist oberstes Gesetz. So kommt es, daß an den Stellen, an denen wir den Dominantseptakkord (also einen Vierklang) fordern, der Akkord der Wechselsubdominante auftritt, entstanden aus der

---

[1] Insofern besteht hier eine Rückbeziehung zur melodisch bedingten Modulationsweise der „Alten", denen Zacconi in seiner *Musica practica* ein „Festhalten an der gewählten Tonart und Vermeidung weitgreifender Modulationen" nachsagt. Die Ursachen der verwandten Erscheinungen sind jedoch grundverschieden.

Tiefalteration des Grundtones jenes unvollkommenen Dreiklanges der VII. Stufe, der im Durchgang bereits die Eigenschaften des späteren Dominantseptakkords vorausnehmen kann. Aus der Scheu vor dem reinen Funktionsklang erklärt sich hier die überraschende Einführung des *c*-moll und *Es*-dur-Dreiklanges. Tiefalteration des Leittons *E* zu *Es* bildet den unvollkommenen Leitklang der VII. Stufe zum vollkommenen Dreiklang um. Der vorausgehende Akkord wird entsprechend angeglichen. Das noch weitgehend tonische Empfinden der Zeit ist für diese Erscheinung verantwortlich zu machen. Es bewirkt immer wieder jenes ganz charakteristische Ausweichen ins Unterdominantische sowie die reichere Einbeziehung der Mollsphäre. Beides steht unserem vorwiegend dominantischen Durempfinden entgegen. Gerade die eigenartige Mischung von Dur- und Mollelementen aber macht das Wesen der Harmonik des 16. Jahrhunderts aus und verleiht ihr einen ganz besonderen Reiz.

In einzelnen Fällen kommt die Harmonik Lassos unserem Empfinden dennoch ziemlich nahe. Besonders ist dies der Fall in den dem Liedtypus angehörigen Messen, am meisten in *Il me suffit.* Hier ist unter dem Einfluß einer klar gegliederten und die Oberstimme beherrschenden Liedmelodie bereits ein Grad von funktionaler Logik erreicht, der kaum noch überboten werden kann[1].

In Lassos letzten Messen wie in seinen späten Werken überhaupt ist demgegenüber wieder eine gewisse Auflockerung des funktionsmäßigen Zusammenhaltes zu bemerken. Infolge der völligen Abhängigkeit des stark akkordlichen Satzes von der Länge der jeweiligen Textzeile ergibt sich hier ein Modulieren von sehr unterschiedlicher Breite. In den kurztextigen Sätzen begegnen kurze Kadenzgruppen, die sich aus den einfachsten Funktionen zusammensetzen und durch Halb- und Trugschlüsse gegeneinander abgegrenzt, zu einem mosaikartigen Ganzen zusammenwachsen. Die harmonische Gestaltung dient hier ganz besonders der belebenden Gliederung des gleichmäßigen, ununterbrochenen Satzablaufes. Innerhalb der vielsilbigen Abschnitte der langtextigen Sätze werden aber auch weitere Tonartenkreise durchlaufen. Namentlich in den Dur-Werken ist dies der Fall, während in den dem Moll nahestehenden bereits die mediantische Beziehung zur Durparallele eine entscheidende Rolle zu spielen beginnt.

Ganz allgemein bemerkt man ein gegenüber dem der mittleren Werke vielseitigeres und beweglicheres Modulieren als Ausgleich für die Sparsamkeit des Melodischen im akkordlichen Satz. Im Gegensatz zu der Harmonik der syllabisch-akkordischen Frühwerke ist jedoch nun eine stärkere Festigkeit der Tonalität im Ganzen unverkennbar. Sie prägt sich aus in einem längeren Verweilen auf der einmal erreichten Akkordstufe, d. h. in der stetigen Entwicklung modulatorischer Ziel- und Ruhepunkte. Die letzte Bestätigung der Tonart wird freilich nur am Satzende erstrebt, sonst aber durch die eigentümlich ruhelose Art des Weitermodulierens ganz bewußt um des ununterbrochenen Zusammenhaltes willen vermieden. Hier liegt die Ursache für jene harmonische „Unstetigkeit" der Musik des 16. Jahrhunderts, die uns stets von Neuem ergreift.

---

[1] Daß auch in dieser Messe mit dem Aussetzen der Melodie ein Nachlassen des funktionalen Zusammenhalts verbunden ist, braucht kaum bemerkt zu werden.

Auf die große Bedeutung, die dieser Harmonik für die Erfassung und Deutung von Textwort und Wortsinn zukommt, ist später noch hinzuweisen.

Rhythmus und Text

Die Frage nach dem rhythmischen Geschehen in den Kompositionen des 16. Jahrhunderts ist im wesentlichen zwar nur noch eine Frage nach der rhythmischen Qualität, als solche aber für diese Zeit „eine der heikelsten der Stilkritik“[1] überhaupt.

Während infolge der zunehmenden Vereinfachung der Notation, an der gerade Lasso entscheidenden Anteil hat, Zweifel hinsichtlich der rhythmischen Quantität kaum mehr entstehen können[2], stellen sich der Beurteilung des im eigentlichen Sinne „Rhythmischen“ große Schwierigkeiten entgegen. Von zwei Seiten hat man sich um eine Lösung bemüht: Man ging entweder vom Textwort — hier ist nur die Rede von vokalen, textierten, mehrstimmigen Tonsätzen — und der Einzelstimme oder aber vom selbständigen musikalischen Ganzen als „musikalischem Organismus“ aus. Den verschiedenen Ausgangspunkten entsprechen die Ergebnisse.

Die erste Richtung, vertreten durch Fellerer[3] (im Anschluß an Kroyer), kommt zu der Annahme einer rhythmischen „Freischwebigkeit“, die durch das Zusammengehen einzelner, infolge der Deklamation des Textwortes unterschiedlich akzentuierter Stimmen bewirkt wird. Sie behauptet eine „konstruktive“[4] Einwirkung der Wortgestalt auf den musikalischen Ablauf im Sinne einer „Deklamationsrhythmik“, leugnet dagegen das Vorhandensein rein musikalischer Taktakzente, d. h. eines regelmäßigen Wechsels der rhythmischen Gewichte.

Gerade diese rein musikalischen Gesichtspunkte stellt die andere, durch Schering[5] (im Anschluß an Riemann) vertretene Richtung in den Vordergrund der Betrachtung, indem sie taktlich-rhythmische Gesetzmäßigkeiten im Gesamtaufbau des Tonsatzes aufsucht und heraushebt.

Die erste Richtung geht also mehr von der wortbedingten melodischen Gestaltung der einzelnen Stimme, die zweite mehr von der klanglichen des musikalischen Ganzen aus.

Das Kernproblem liegt dabei in der Frage nach dem Akzent. Ob „dynamisch“ oder „taktlich“, ist hier zu entscheiden. Daß dies nicht im Sinne eines entweder — oder möglich ist, das zu beweisen unternimmt Jeppesen[6], dessen Problemstellung geeignet ist, den unlösbar scheinenden Widerspruch aufzuheben. Entsprechend den beiden Grundkräften aller mehrstimmigen Musik, Melodie und Klang, ergeben

---

[1] A. Orel, Zur Frage der rhythmischen Qualität in Tonsätzen des 15. Jahrhunderts, ZfMw. VI, S. 561.

[2] Als letzte Reste der alten Notationskünste haben sich bei Lasso erhalten: *Hemiola proportio* und *Ligatura obliqua*. Gegen beide läuft dann besonders Zacconi Sturm.

[3] Die Deklamationsrhythmik in der vok. Polyph. d. 16. Jahrh., Düsseldorf.

[4] Fellerer, Der Palestrinalstil im 18. Jahrhundert, S. 49.

[5] Takt und Sinngliederung ... AfMw. II, S. 456ff. und: Musikal. Organismus oder Deklamationsrhythmik, ZfMw. XI, S. 212f., 1928.

[6] Der Palestrinastil und die Dissonanz, S. 10ff.

sich ihm zwei gegensätzliche rhythmische Dimensionen, die als „Individual-“ und „Gesamtrhythmus“ das „Grundparadoxon des Palestrinastils“, dieser „einzigartigen Synthese“ horizontaler und vertikal bestimmter Musik, wiederspiegeln.

Diese Deutung schließt keine der beiden anderen aus, führt sie vielmehr zusammen. Sie ermöglicht uns, all die Übergänge zu verfolgen, die den entscheidenden Wandel vom melodischen zum klanglichen Musikbewußtsein bezeichnen, der für das 16. Jahrhundert charakteristisch ist und sich darum auch im Werk Lassos wiederspiegelt.

Die „konstruktive“ Bedeutung des Textwortes für die einzelnen Stimmen bestimmt weitgehend die frühen Messen Lassos, die zufolge ihrer polyphonen Haltung dem niederländisch-römischen Typus zuzuzählen sind. Der erstrebten melodischen Selbständigkeit der Stimmen entspricht hier zugleich ein individueller rhythmischer Ablauf, der eine regelmäßige und folgerichtige taktliche Akzentuierung noch nicht zuläßt und etwas von jener „Freischwebigkeit“ mit sich bringt. Nun hat aber Jeppesen[1] am Beispiel der Dissonanzbehandlung Palestrinas für jene Zeit das Vorhandensein eines steten Wechsels der rhythmischen Gewichte überzeugend nachgewiesen. Schon Schering[2] hatte darauf aufmerksam gemacht, daß „ohne den Begriff von schweren und leichten Zeiten“, von Thesis und Arsis, ein musikalisches Ganze überhaupt nicht vorstellbar sei. Selbst wenn also für den mittleren Verlauf der Messensätze, deren Textreichtum stets eine gewisse Knappheit des musikalischen Satzes und eine besonders enge Bindung der einzelnen Stimme an den Text bewirkt, eine stärkere Neigung zu deklamatorisch-freier Akzentuierung die Regel ist, bestätigen doch Anfang und Schluß das Vorhandensein schematischer Taktakzente ganz unzweifelhaft. Die häufig wiedergegebene Bemerkung Vicentinos[3], man könne, um den Hörer „irrezuführen“, die eine Stimme im Niederschlag, die andere im Auftakt einsetzen lassen, berechtigt zu dem Schluß, daß hier ein steter Wechsel von betont und unbetont vorhanden war und empfunden wurde. Denn daß lediglich die zeitliche Verzögerung der Einsätze jene „Irreführung“ bewirkt habe, ist durchaus unwahrscheinlich. Ebenso und noch viel deutlicher macht sich taktliche Akzentuierung an den Schlüssen bemerkbar, denen ja Schering die Hauptbelege für seine Annahme entnimmt.

Der verhältnismäßig selbständige und dem Gesamtrhythmus entgegenstrebende rhythmische Ablauf der Einzelstimme braucht aber nicht unbedingt vom Textwort und dessen Deklamationsakzenten abhängig zu sein und ist darum nicht ausschließlich von ihm aus zu ermitteln. Gerade bei Lasso liegt es oft näher, von einer allerdings ganz vorzüglichen Textunterlage zu sprechen, die ihm — nach den erhaltenen Korrekturen zu seiner ersten Messe zu schließen — ganz besonders am Herzen gelegen haben muß[4]. Die Frage nach dem Vorrang von Wort oder Ton ist damit angeschnitten. Für das Verhältnis beider in den Messen ist dabei die Übernahme des musikalischen Gehaltes fremder Tonsätze zur Verarbeitung nicht unwesentlich. Sie schließt eine vom Wort her bedingte musikalische Gestaltung,

[1] a. a. O. [2] Takt und Sinngliederung, S. 469.
[3] Jeppesen, Kontrapunkt, S. 12. [4] Vgl. Bäumker, O. di Lasso, S. 56.

wenigstens an den entscheidenden Stellen der Modellübernahme, in gewisser Weise überhaupt aus und beschränkt sie auf das Satzinnere, dessen „wortgezeugte" Motive von der Einwirkung des Wortes auf die Musik noch am ehesten Zeugnis ablegen. Man könnte den Sachverhalt auf die Formel bringen: zu Beginn und am Schluß hat die Musik, im Innern aber das Wort den Vorrang. Dieses Verhältnis wird dann mehr und mehr zugunsten einer „absoluten", vom Wort abgelösten musikalischen Gestaltung entschieden. Mit dem Eindringen weltlicher und instrumentaler Elemente in Lassos Messen, wofür bereits ausreichende Zeugnisse angeführt werden konnten, insbesondere mit der Aufnahme liedmäßiger Wendungen, tritt das Wort als bestimmender Faktor immer mehr hinter der musikalischen Gestaltung zurück, wird ihr jedoch nun möglichst eng angepaßt. Die natürliche Folge hierbei ist eine „Vermusikalisierung"[1] des Wortes. Sie zeigt sich ganz besonders deutlich bei der Aufteilung ursprünglich ungespaltener Notenwerte auf überzählige Silben im Sinne der französischen silbenzählenden Deklamationsmanier, für deren häufige Verwendung Lassos enge Beziehungen zur französischen Richtung die unmittelbare Erklärung bieten.

Bezeichnenderweise ergibt sich diese syllabisch-repetierende Art der Textlegung erst mit dem Aufkommen der homophonen Schreibweise, zugleich mit einer Stärkung der taktlichen Akzente. Denn „die Homophonie bildet die Brücke von quantitativer zu qualitativer Rhythmik"[2]. Dieser Wandel ist am besten am Bedeutungswechsel der Synkope abzulesen.

Innerhalb einer deklamatorisch bestimmten Rhythmik ist ja die Synkope als solche unmöglich, da sich mit dem Deklamationsakzent „sofort die Auffassung eines musikalischen Hauptakzents verbindet"[3], und Fellerer leugnet entsprechend seiner Einstellung darum ihr Vorkommen bei Palestrina überhaupt. Selbst wenn man seiner überspitzten Auffassung nicht folgen kann, wird man einräumen müssen, daß innerhalb der ausgeglichenen und starken Akzenten unzugänglichen Melodieführung und Satzgestaltung Palestrinas die akzentverlagernde Spannungswirkung der Synkope eine denkbar geringe ist. Der mehr „dramatische" Stil Lassos läßt dagegen eine derartige Deutung nicht zu.

Innerhalb der polyphon gehaltenen Frühwerke zwar bleibt das Spannungselement der Synkope aus den genannten Gründen noch mehr im Hintergrund. In dem Augenblick jedoch, wo infolge der wachsenden Homophonierung des Satzes die einzelnen Stimmen an Selbständigkeit verlieren und durch den Zusammenfall der Deklamationsakzente einzelner und mehrerer Stimmen miteinander und mit dem Taktakzent dessen Schwerkraft wächst, bewirkt jede Abweichung einzelner Stimmen vom gesamten rhythmischen Ablauf eine synkopische Spannung, deren Stärke jeweils von dem Gewicht des gemeinsamen Akzents gegenüber dem der von ihm abweichenden Stimmen abhängig ist. So zwingt der gemeinsame Akzent der gleichartig deklamierenden Stimmen im folgenden Beispiel

[1] Fellerer, Palestrinastil, S. 346.

[2] Fellerer, a. a. O., S. 337.

[3] Fellerer, Deklamationsrhythmik, S. 22.

mächtige Verschiebung in der Benennung bzw. Tonhöhenbedeutung der Kirchentöne. Diese Darstellung schien um so mehr gesichert zu sein, als Karl Fortlage[1] unabhängig von Bellermann und gleichzeitig mit ihm zu denselben Ergebnissen gelangt ist. — Von ihr sind Rud. Westphal, 1865, und Carl v. Jan, 1895, abhängig.

Oskar Paul[2] in Leipzig, musikalisch fachmännisch gebildet und auch philologisch trefflich gerüstet, hat in seinem Werk über Boethius ein gewaltiges Quellenmaterial verarbeitet. Er hat das Dorische als die zentrale Oktavgattung hervorgehoben und seine Stellung im Tonraum *e'–e* und den Proslambanomenos mit *A* bestimmt; ihm gebührt das Verdienst, die Tonartenlehre der Antike in entscheidender Weise geklärt zu haben, wenn auch der in heiligem Eifer entbrannte Gegner Bellermanns geradezu totgeschwiegen wurde. In den Beziehungen zu den Kirchentönen ist er merkwürdigerweise dafür eingetreten, daß „gewiß die sieben Transpositionsskalen des Boetius in ganz richtiger Form erhalten [wurden], so daß wir im Mittelalter eine direkte Überlieferung von den Griechen besitzen" (S. 260). — Wiederum gleichzeitig mit Oskar Paul erschien von François-Joseph Fétis[3], der hauptsächlich zu Paris und Brüssel wirkte, der III. Band seiner Histoire générale de la musique; auch hier sind die Transpositionsskalen richtig vom tiefen *A* aus entwickelt. Auch er konnte mit seinen Forschungen nicht durchdringen.

François-Auguste Gevaert[4], der lange Zeit in Frankreich und zuletzt als Direktor des Konservatoriums zu Brüssel tätig war, hatte sich die deutschen Forschungen (besonders auch die von Westphal) über die antike Musik und die Arbeiten der französischen Benediktiner von Solesmes (besonders die von Pitra, dem nachmaligen Kardinal) über frühchristlichen Kirchengesang angeeignet; nun widmete auch er seine Studien dem älteren Choral. Enger als bei den bisherigen Autoren ist hier die Frage nach der antiken und choralischen Tonartenlehre mit dem Lebensraum jener alten Musiken verbunden; das wirkte bestechend für Anerkennung seiner Aufstellungen. Er sagt nun: „Der christliche Gesang hat seine Oktavreihen und seine melodischen Themen der musikalischen Praxis der Zeit des römischen Kaiserreiches und insbesondere dem von der Kithara begleiteten Gesang entnommen"; zwischen der griechisch-römischen Kunst und dem kirchlichen Choral habe ein ununterbrochener Zusammenhang bestanden, der Übergang habe sich allmählich und unmerklich vollzogen. So sehr auch das Werk Mélopée zu Ansehen gelangt ist, krankt es doch bereits in den beiden hauptsächlichen Voraussetzungen: für die antike Tonartenlehre schließt es sich an die unhaltbar gewordenen Anschauungen Bellermanns und Westphals (von diesem in seinen letzten Jahren selbst noch aufgegeben) an; in den choralischen Untersuchungen werden die Hymnen und Antiphonen für die ältesten wissenschaftlich erfaßbaren choralischen Formen gehalten, während sie doch nur einer erheblich späteren Entwicklung

[1] Karl Fortlage, Das musikalische System der Griechen in seiner Urgestalt, 1847.

[2] Oskar Paul, Boetius und die griechische Harmonik ... in die deutsche Sprache übertragen ... und ... sachlich erklärt, Leipzig 1872.

[3] François-Joseph Fétis, Histoire générale de la musique, Tome IIIe, Paris 1872.

[4] François-Auguste Gevaert, La mélopée antique dans le chant de l'église latine, Gand, 1895. (Ausführliche Inhaltsangabe durch Utto Kornmüller im Kirchenmusikalischen Jahrbuch 1897, S. 91—111.)

angehören, ferner wurden Melodien hymnodischer und psalmodischer Herkunft einander gleichgestellt; so sind auch die Ergebnisse in gewichtigen Punkten hinfällig.

Der Umbruch, der sich auf allen Gebieten des öffentlichen und kulturellen Lebens der Antike und auch in der Musik vollzogen hat, war aber nicht zu verkennen.

H. Riemann[1], der sich hinsichtlich der Stellung des Dorischen den Forschungsergebnissen O. Pauls, seines Vorgängers auf dem Leipziger Lehrstuhl, angeschlossen hat, wenn er ihn auch nicht nennt, äußert sich in seiner Geschichte der Musiktheorie: Von den Darlegungen des Boethius über die Transpositionsskalen des Ptolemäus sei ein arges Mißverständnis ausgegangen; in dem Traktat Alia musica, der der spätkarolingischen Zeit angehört, seien „die antiken Skalennamen mit gänzlich veränderter Bedeutung wieder in Umlauf gesetzt worden und behielten nun dauernd ihren neuen Sinn". Bei Oddo begegnen wir, wie Riemann meint, zum erstenmal den lateinischen Tonbuchstaben *D, E, F, G* für die 4 Finales; er sei es gewesen, „welcher die Verschiebung der Tonhöhenbedeutung derselben veranlaßt hat". Da jedoch Riemann, in diesem Werk und auch in seinem Handbuch der Musikgeschichte, bei Darstellung der Transpositionsskalen sich in dem Labyrinth eigenmächtiger Konstruktionen verirrt hat, wird die den mittelalterlichen Autoren zugeschobene Verwirrung nicht geklärt. Bei Cassiodor seien, wie H. Abert[2] sagt, die antiken Oktavgattungen und die Transpositionsskalen miteinander verwechselt worden. — Man empfand aber in den bisherigen Erklärungen schwerwiegende Lücken. Nun gab Peter Wagner[3], der Schöpfer der byzantinischen Einflußthese, den freilich sehr allgemein gehaltenen Hinweis, daß „des Rätsels Lösung nur in der orientalischen Kunst gesucht werden darf"; in derselben Richtung hatten sich bereits die Forschungen Hugo Gaissers und Jean-B. Thibauts bewegt. Schließlich haben Dechevrens und nach ihm L. Bonvin[4] die These vorgetragen: Es „scheint alles dafür zu sprechen, daß wir in den arabischen Tonarten die ursprüngliche Einrichtung der kirchlichen Oktoëchos vor uns haben".

So standen mehrere Auffassungen neben- und gegeneinander. Coelestin Vivell[5], ein guter Kenner des Chorals, ist daran in seinem Aufsatz zu unserer Frage gescheitert, ebenso A. Samojloff[6] in seinem Schablonenbehelf, der dem Verständnis der Transpositionsskalen dienen soll. Die neueren Autoren haben wirklich nicht

---

1 Hugo Riemann, Die dorische Tonart als Grundlage der griechischen Notenschrift, in S der IMG IV, 1902/03, S. 558—569. — Derselbe, Geschichte der Musiktheorie, Berlin 1898, 2. Aufl. 1918 und 1920, S. 10f. und 56. — Derselbe, Handbuch der Musikgeschichte, I 1, Die Musik des Altertums, 1904, 2. Aufl. 1919.

2 Hermann Abert, Zu Cassiodor, in S der IMG III, 1901/02, S. 452.

3 Peter Wagner, Elemente des gregorianischen Gesangs, Regensburg 1917, S. 112.

4 Ludwig Bonvin, Über das Achttonsystem (Oktoëchos), in Kirchenmus. Jahrb. 1911; nach P. Dechevrens; dieser auf Grund der durch Franc. Salvador Daniel, La musique arabe, Alger 1879, veröffentlichten arabischen Melodien.

5 P. Coelestin Vivell, Direkte Entwicklung des römischen Kirchengesanges aus der vorchristlichen Musik, in Kirchenmus. Jahrb. 1911.

6 A. Samojloff, Die Alypiusschen Reihen der altgriechischen Tonbezeichnung und die Demonstration ihres einheitlichen Konstruktionsplanes vermittels einer Schablone, in AfMw. VI, 1924, 383ff.



zu einer synkopischen Deutung des verzögerten Tenoreinsatzes, wenngleich der Baß den Hauptakzent nur schwach bestätigt. Am stärksten jedoch wird die synkopische Spannung empfunden werden, wenn, wie oft im sechsstimmigen Satz der späten Messen, nur eine Stimme dem Deklamationsakzent aller anderen Stimmen widerspricht.

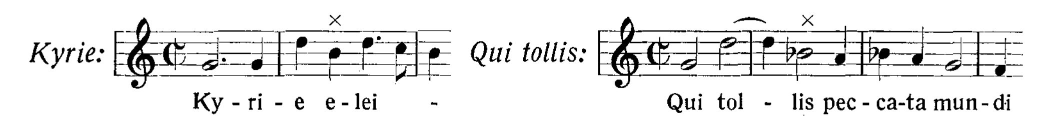
Es braucht aber durchaus nicht die abweichende Lage des Deklamationsakzents die Ursache einer synkopischen Spannungswirkung zu sein, da die Bedeutung des Wortes für den rhythmischen Ablauf zuweilen ganz hinter der selbständigen musikalischen Gestaltung, wie sie der Volksmusik ebenso wie der Instrumentalmusik eigen ist, zurücktritt. Die Aufnahme dieser weltlichen Elemente mit Hilfe des Transkriptionsverfahrens der Messen befördert auch hier eine rhythmische Gestaltung, die, vom Wort unabhängig, dieses vielmehr zur Anpassung zwingt. Am augenfälligsten zeigen sich diese Einflüsse in den Werken der mittleren Schaffenszeit Lassos, deren Modelle dem Bereich des Madrigals und der Chanson entstammen und die darum die bisweilen äußerst verfeinerte und spannungsträchtige rhythmische Anlage dieser weltlichen Gattungen übernehmen. Eine Erstarrung des rhythmischen Ablaufes durch Wiederholung derselben Bewegung (*Je suis deshéritée*):



die eine schematische Akzentuierung ermöglichte, gehört noch zu den Seltenheiten, und lediglich der Einfluß liedmäßiger Elemente in den mittleren Messen bewirkt hier zuweilen eine auch rhythmisch einheitliche Gruppenbildung, die ihre größte Ausweitung zur geschlossenen Periode durch die unmittelbare Vermittlung einheitlicher, gleichmäßig schreitender Liedmelodien empfängt. Der Vorrang des musikalischen Ganzen, zu dessen Gliederung nunmehr auch eine unterschiedliche harmonische Schwergewichtsverteilung wesentlich beiträgt, vor dem Textwort ist dabei ein denkbar vollständiger.

Ebenso aber, wie hier der musikalische Ablauf im Satzinnern der gliedernden Einwirkung der Textzeile bedarf, und somit infolge engerer Bindung an das Wort gerade in der mehr und mehr akkordlichen Mitte der vieltextigen Sätze die autonome musikalische Entwicklung gehemmt wird, findet sich auch in Lassos späten Messen wieder eine leichte Verschiebung dieses Verhältnisses. Es bleibt bewunde-

rungswürdig, wie es ihm gelingt, den schweren sechs- und achtstimmigen Satz dem Text anzupassen. Sein Verhältnis zum Wort wird hier zugleich, wie in seinen letzten Werken überhaupt[1], ein noch unmittelbareres und persönlicheres. Das Wort der Gestalt und dem Sinne nach treu zu erfassen und wirkungsvoll wiederzugeben, wird ihm oberstes Gesetz. Zwar büßt infolge der wachsenden taktlichen Ordnung des musikalischen Verlaufes die rein deklamatorische Erfassung der rhythmischen Gestalt des Wortes manches von der Geschmeidigkeit in den frühen polyphonen Werken ein, zugunsten einer kräftigeren, mehr schematisierenden, dramatisch deklamierenden Handhabung, die manche individuelle rhythmische Regung des Wortes unberücksichtigt lassen muß. Dafür wird aber das Eingehen auf dessen Sinn nunmehr immer eindringlicher. Gegenüber der früheren konventionellen Tonmalerei, die sich meist auf ein äußerliches Bezugnehmen auf Textinhalte, etwa auf die floskelhafte Nachzeichnung von Bewegungsrichtungen (*ascendit, descendit*), beschränkte, zeigt sich nun Lasso an äußeren Mitteln sparsamer. Andeutende symbolisierende Hinweise wie der Gleichklang aller Stimmen bei *simul*, Halbschlüsse bei *non erit finis*, die Anwendung des Tripeltaktes bei bestimmten textlichen Formeln, spielen zwar noch immer eine große Rolle bei der Vertonung eines Textes, der wegen seiner Formelhaftigkeit und unveränderten Wiederkehr an sich wenig Gelegenheit zu eindringlicher Interpretation gibt. Um so wirkungsvoller aber gestaltet sich nun der vermehrte Einsatz harmonischer Mittel. Auf die Anwendung schweifender Quintklänge zur Bezeichnung des Geheimnisvollen, wie sie beim *Et incarnatus* geradezu zur Regel wird, konnte schon hingewiesen werden. Besonders eindrucksvoll wird der stimmungsmäßige Kontrast von Dur und Moll — im Sinne von Zarlinos *Modi laetiores et tristiores* — ausgebeutet, etwa im *Qui tollis* der Messe *Ecce nunc benedicite*, wo das Durdreiklangsmotiv zur Schilderung des Leidens in die Mollsphäre umgebildet erscheint:



Weiterhin dienen Klänge des Unterdominantbereiches häufig der Charakterisierung und Erregung ehrfürchtigen Schauders, etwa bei *mortuos*. Andere hervorragende Stellen, wie *pax, Jesu Christe, Et iterum* usw. erfahren eine wirkungsvolle harmonische Unterstreichung mit dem Ergebnis, daß Text und Musik noch einmal zu einer unauflöslichen formalen und gehaltlichen Einheit zusammenwachsen.

Eine weitere Steigerung der Mittel des textbedingten A-cappella-Satzes ist nach dieser Leistung des späten Lasso nicht mehr denkbar. Wie alle Endergebnisse großer Stilepochen, steht darum Lassos späte Messenkomposition im Grunde schon ebenso außerhalb der unmittelbaren Entwicklung wie die ganz anders geartete Palestrinas.

Für die Würdigung von Lassos Fortwirkung ergeben sich daraus die entsprechenden Gesichtspunkte.

---

[1] Vgl. Blume, Die evang. Kirchenmusik, S. 93.

Zur Frage von Lassos Bedeutung für die deutsche Entwicklung

Die Tatsache, daß mit Beginn des 17. Jahrhunderts Italien das Land des unmittelbaren musikalischen Fortschritts wird, hat gelegentlich dazu verleitet, seinen Einfluß auf andere Länder und seine Bedeutung für die allgemeine Entwicklung für diese frühe Zeit zu überschätzen. Hatte einst Winterfeld, dem zugleich die erste grundlegende Würdigung Gabrielis zu verdanken ist[1], durch die Herausstellung des Lasso-Schülers Eccard[2] den Weg zu einer Würdigung der autonomen innerdeutschen Entwicklung gebahnt, so ist namentlich durch Schwartz[3] das Interesse zu ausschließlich auf Haßler gelenkt und zugleich dessen italienische Seite zu stark hervorgekehrt worden. Ohne daß darum Haßlers Leistung, die erstmals gewürdigt zu haben Schwartz' Verdienst ist, irgendwie verkleinert zu werden braucht, wird doch die gewiß weniger umfassende Begabung Eccards wieder etwas mehr Berücksichtigung finden müssen; ebenso aber erfordert es die Gerechtigkeit, den gewiß nicht unwesentlichen Einfluß Lassos auf Haßler[4] hervorzuheben. Der Mangel an eingehenden Untersuchungen, wie sie Palestrina in hohem Maße zuteil geworden sind, verhindert leider noch immer eine gerechte Würdigung der entwicklungsgeschichtlichen Bedeutung Lassos, die freilich angesichts der ungeheuren Vielgestaltigkeit seines Schaffens mit gewissen Schwierigkeiten verbunden ist. Immerhin läßt sich auch darüber bereits manches sagen.

Seltsamerweise erstreckt sich die Einwirkung Lassos am wenigsten auf die Gegend seines langjährigen Wirkens, ebensowenig wie sich von einer nachhaltigen Weltwirkung seiner „kosmopolitischen" Persönlichkeit reden läßt. Neben Frankreich, das er besonders durch seine weltlichen Lieder befruchtete, sind vielmehr vor allem die Mitte und der Norden Deutschlands als Einflußgebiete zu nennen. Im Süden setzte sich kurz nach der Jahrhundertwende der neue Generalbaßstil allgemein durch, und Lasso geriet bald in Mißgunst, soweit man nicht versuchte, seine Werke durch Bearbeitungen dem neuen Musikempfinden anzupassen. Daß damit das innerste Wesen seines Stils angetastet wurde, konnte schon hervorgehoben werden. Auch innerhalb der konservativeren kirchlichen Praxis trat Lasso hier mehr und mehr hinter Palestrina zurück.

Dagegen kann sein Einfluß auf das mittlere und nördliche Deutschland, besonders auf die evangelische Kirchenmusik gar nicht hoch genug eingeschätzt werden. Eccard und Lechner, von denen der eine in Königsberg und Berlin, der andere in Nürnberg und Stuttgart wirkte, sind ohne ihn undenkbar. Noch nachhaltiger dürfte die Einwirkung seiner eigenen Werke gewesen sein, die lange über seinen Tod hinaus in neuen Veröffentlichungen erschienen und weit verbreitet waren. Wenn man bedenkt, daß es hauptsächlich Lassos Werke waren, die in den Lehrbüchern der großen und zahlreichen Kantoreien als Beispiele für kunstgerechten Satz[5] aus-

---

[1] Gabrieli und sein Zeitalter, 1834.

[2] Vgl. Der Evangelische Kirchengesang . . . 1843—1847.

[3] H. L. Haßler unter dem Einfluß d. ital. Madrigal. Vj. f. Mw. IX.

[4] So bezeichnet Blume (a. a. O, S. 89) die Kantionalsätze von 1608 und die Liedmotetten von 1607 als „ganz im Stil Lassos" geschrieben.

[5] Vgl. E. Preußner, Der Evang. Schulgesang. AfMw. VI, 1924.

gegeben wurden, und sich vorstellt, daß Generationen von Kantoren und Laien Geist und Geschmack an ihnen gebildet haben, dann kann man sich ungefähr einen Begriff von der weiterwirkenden Kraft von Lassos überragender Persönlichkeit machen. Angesichts der besonderen Aufmerksamkeit, die man heute wieder der musikalischen Erziehung widmet, kommt dieser Tatsache erhöhte Bedeutung zu.

Auch Lassos Messen büßten nach seinem Tode nichts von ihrer Wirkung ein[1] und erfreuten sich namentlich wieder in der jungen evangelischen Kirche, die ja auf die Messe keineswegs verzichtete und zumindest die Missa brevis bis ins 18. Jahrhundert hinein pflegte[2], denkbar großer Beliebtheit. Besonders die volkstümliche Liedmesse scheint man ihrer eingänglichen und schlichten Anlage zufolge bevorzugt zu haben.

Diesen entscheidenden Tatsachen gegenüber muß die Bedeutung der Beziehungen Lassos zu den Erscheinungen, die durch ihre Neuheit die Aufmerksamkeit der Forschung bisher vielleicht zu ausschließlich in Anspruch genommen haben, zur konzertanten Musik Gabrielis und zur Oper, doch wesentlich geringer angeschlagen werden. Seine gelegentliche Mitwirkung bei der Commedia dell'arte berechtigt doch wohl kaum zu solch kühnen Schlüssen, wie sie Sandberger[3] zieht. Das Werk, auf das es der Forschung vor allem ankommt, spricht gegen derartige Hypothesen. Bei aller Aufgeschlossenheit für die subjektiven Strebungen seiner den Affekt suchenden Zeit, ist doch seine Zurückhaltung dem revolutionären Neuen gegenüber nicht zu übersehen.

Nicht so sehr in der Richtung des äußeren Fortschritts liegt also die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung Lassos. Entscheidend ist vielmehr sein Einfluß auf eine jener wenig auffallenden Unterströmungen der Entwicklung, die gerade in Deutschland immer wieder zu entscheidenden Zeitpunkten an die Oberfläche dringen und dann ihrer starken Gestaltfähigkeit wegen Erstaunen und Bewunderung erregen.

Mit seinen reifsten letzten Schöpfungen aber steht Lasso bereits außerhalb der Entwicklung. Seine späten Messen stellen sich uns als letztes Ergebnis einer großen Epoche dar, sie sind ein Ende. Nicht an ihnen, sondern an dem, was seiner mittleren Schaffenszeit angehört, hat sich die Nachwelt befruchtet.

Bibliographischer Anhang

Eine Zusammenstellung der Messen Lassos enthaltenden Drucke, mit Angabe der Druckjahre und -orte sowie der betreffenden Bibliotheken gibt Eitner im Jahrgang 1873 der „Monatshefte für Musikgeschichte" und ergänzend in seiner „Bibliographie der Musiksammelwerke" sowie im „Quellenlexikon".

Diese Zusammenstellung bedarf auch heute noch kaum der Verbesserung.

Dagegen sind an dem alphabetischen Verzeichnis der einzelnen Messen auf den Seiten CXIIIff. des Jahrgangs 1874 der Monatshefte sowohl Einschränkungen als auch Ergänzungen durch Hinzunahme der nur handschriftlich überlieferten Werke nötig, deren Nachweis bei Eitner auf mehr oder weniger unzureichende Angaben an derselben Stelle und besonders im „Quellenlexikon" beschränkt bleibt.

---

[1] Vgl. P. Wagner, a. a. O., S. 350f. [2] Vgl. Blume, a. a. O., S. 90.
[3] Zur Biographie O. di Lassos, Ges. Aufsätze, S. 12.

Eitner verzeichnet insgesamt 46 Messen. Von diesen stellen sich jedoch mehrere als doppelt angeführt heraus. So stimmen überein:

La la maistre Pierre mit *Ad placitum*, *Pillons lorge* mit *Quinti toni*,
Beschaffens Glück „ *Il me suffit*, *Frère Thibaut* „ *Sine nomine*,
Amar donna mit *Donna amor chibella.*

Die mit 1577 angegebene Messe *Douce memoire* erweist sich als identisch mit der gleichnamigen v. J. 1614[1], und *Verbum bonum* stellt sich als Kontrafaktur von *Vinum bonum* heraus.

Endlich aber ist *Or sus a coup* bereits von Maier in seinem Münchner Handschriftenkatalog als Lockenburg zugehörig nachgewiesen worden.

Zu erweitern ist die Eitnersche Reihe zunächst um die Messen

Domine secundum actum meum und *Congratulamini*,

die in dem Sammeldruck: „Praestantissimorum Divinae Musices ... bei Phalèse et Bellère 1570 (vgl. Bibliogr. der Mslwk.)" erschienen sind.

Dazu kommt eine Anzahl nicht gedruckter Messen, von denen die Münchener Staatsbibliothek den Hauptanteil stellt, nämlich: *Domine Dominus noster, Je suis deshéritée, Jesus ist ein süßer Name, On me l'a dit, Si rore aeneo, Triste depart*, die in den Handschriften 79, 23, 61, 51, 24 und 14 enthalten sind (vgl. Maiers Handschriftenkatalog).

Es folgen die Bibliotheken:

Augsburg (vgl. Schletterer, Tonkatalog Mss. 21, 28, 33 und 22) mit: *Domine Dominus noster, Je prens en gres, Kyrie paschale, On me l'a dit,Quatuor vocum*,

und Nürnberg (vgl. Botstiber in den Sammelbänden der IMG, Jg. 1899/1900, S. 327 unter Sign. 148 und 88) mit: *Domine Dominus noster, Paschalis, Qui la dira.*

Die in Hs. 88 unter Orlando di Lassos Namen geführte Messe *Surrexit pastor bonus* befindet sich in dem Augsburger Kodex 28 mit der Bezeichnung „Authore Juone de Vento". Da dieser Kodex neben einigen Messen des Meisters hauptsächlich solche seiner Schüler (außer Vento u. a. Eccard und Goßwin) enthält, wiegt diese ausdrückliche Bezeichnung schwerer als jene der zudem nachweislich später entstandenen, allerdings nur Messen Lassos enthaltenden Nürnberger Quelle. Auch liegt die Vermutung, daß aus Gründen der Verbreitung das Werk des Schülers dem Meister untergeschoben wurde, näher als die umgekehrte. Leider fehlen ausreichende Unterlagen zur Beurteilung von Ventos Messenstil, die einen stilistischen Nachweis zuließen. Dennoch erscheint es gerechtfertigt, das genannte Werk Ivo de Vento zuzuschreiben.

Von anderen Bibliotheken besitzen noch ungedruckte Messen die

Berliner Staatsbibliothek: *On me l'a dit* und *Paschalis*, beide im Ms. 40020, und die

Wiener Nationalbibliothek: *Nuptiae factae sunt* (id. mit *Quatuor vocum*) und *Domine dominus noster* in den Hss. 11773 und 15506 (vgl. Tabulae).

Die in Hs. 15970 unter Lassos Namen geführte Messe *Se Salamandra* ist im Münchner Ms. 28 mit dem Namen Lockenbergs versehen und wird deshalb analog dem Fall der Messe „Or sus a coup" diesem zuzuschreiben sein.

Nicht ohne weiteres zu erweisen ist die Autorschaft Lassos bei zwei *Feriales* im Münchener Ms. 54, von denen die eine von Maier mit Vorbehalt Lasso zu-

[1] Bei der Angabe der Themen notierte Eitner für die von ihm besonders genannte *Douce memoire* von 1614 irrtümlich das Thema des II. (!) Kyrie.

gewiesen, die andere[1] als anonym bezeichnet wird. Beide Messen stehen inmitten gedruckter Kompositionen Lassos, und wenn dies auch an sich keine sichere Gewähr für ihre Echtheit ist, so zeugt doch ihre Faktur nicht dagegen.

Nicht anzuerkennen ist aber eine in die Partiturschrift 16696 der Wiener Nationalbibliothek (die im übrigen nach Münchner Vorlagen angefertigt scheint) eingetragene Missa *Pro defunctis* zu 4 Stimmen, die sonst nirgends als Werk Lassos nachzuweisen ist.

Starke Zweifel bestehen gegenüber sieben von Bohn in seinem Breslauer Handschriftenkatalog aufgeführten Messen: *Benedicam Dominum, Confunduntur superbi, Ecce Maria, In principio erat, Rumpi di lempio, Si me tenes, Surrexit pastor bonus*[2],
und zwar schon deshalb, weil die Breslauer Stadtbibliothek im übrigen keine ungedruckte Messe besitzt. Außerdem bemerkt Bohn dazu, daß die Art der Niederschrift es „zweifelhaft lasse, ob der Autorname sich auf die Messe oder nur auf das zugrunde liegende Thema (Motette etc.) beziehe"[3]. In der Tat haben fünf davon Motetten Lassos zum Modell. Die Bedenken wegen der Echtheit der genannten Werke werden verstärkt durch die Tatsache, daß es sich bei den nur in Stimmbüchern vorhandenen Handschriften offenbar um Zweitschriften handelt, die zudem recht nachlässig und fehlerhaft sind. Zuletzt aber ergaben sich bei näherer Prüfung satztechnische Mängel, die die Autorschaft Lassos sehr in Frage stellen. Es ist daher angebracht, sie einem oder mehreren der in den betreffenden Mss. reich vertretenen ostdeutschen Kleinmeister zuzuweisen.

Über das Schicksal von 18 Messen, die sich nach Angabe von Eitner (im Quellenlexikon) im Domkapitel zu Verona befinden sollen, war von dort keine Gewißheit zu erlangen; doch zeugen die Titel der genannten Werke (u. a. *Dominicalis, Ma bouche rit*) für eine frühere Entztehung und damit gegen Lassos Autorschaft.

Es verbleiben also folgende 53 Messen:

I. Vierstimmige:

	Modelle von:		Modelle von:
1. Douce memoire	Sandrin	11. La la maitre Pierre	Sermisy
2. Ferialis	Choral	12. Laudate Dominum	Choral?
3. Ferialis	Choral	13. Nuptiae factae sunt	Lasso
4. Ferialis	Choral	14. On me l'a dit	Certon
5. Frère Thibaut	Certon	15. O passi sparsi	?
6. Il me suffit	Sermisy	16. Pillons lorge	Sermisy
7. Jager	Greytter?	17. Pro defunctis	Choral
8. Je ne mange point	?	18. Puisque j'ai perdu	?
9. Je prens en gres	Clement	19. Quand io penso	Arcadelt
10. Je suis desheritée	Lupus[4]		

II. Fünfstimmige:

20. Amar donna	?	27. Ite rime dolenti	Rore
21. Crediti propter	Lasso	28. Le berger	Gombert
22. Dites maitresse	?	29. Paschalis	Choral
23. Domine secundum actum	?	30. Pro defunctis	Choral
24. Entre vous filles	Clement	31. Qual donna attende	Rore
25. In die tribulationis	Berchem	32. Qui la dira	Willaert
26. Io son ferito	Nola	33. Scarco di doglia	Rore

[1] Diese Messe wird bei P. Wagner, Gesch. d. Messe, besprochen und als Beispiel im Auszug gebracht. [2] Nicht identisch mit der oben aufgeführten Messe gleichen Titels.
[3] Bohn, a. a. O., S. 109. [4] Vgl. H. Albrecht i. Chorwerk (Heft 15).

	Modelle von:		Modelle von:
34. Sidus ex claro	Lasso	37. Triste depart	Gombert
35. Si rore aeneo	?	38. Veni in hortum	Lasso
36. Susanne un jour	Lasso		

III. Sechsstimmige:

39. Amor ecco colei'	Fossa	43. Deus in adjutorium	Lasso
40. Beatus qui intelligit	Lasso	44. Dixit Joseph	Lasso
41. Certa fortiter	Lasso	45. Domine Dominus noster	Lasso
42. Congratulamini	Lasso	46. Ecce nunc benedicite	Daser
47. In te Domine speravi	Lasso	49. Locutus sum	Lasso
48. Jesus ist ein süsser Name	Kirchenlied	50. Surge propera	Lasso
		51. Tous les regretz	Gombert

IV. Achtstimmige:

52. Bell' Amfitritt' altera	?	53. Vinum bonum	Lasso

Alle diese Messen, mit Ausnahme der nach choralen Vorlagen gearbeiteten, gehören dem Typus der Parodie- oder Transkriptionsmesse an.

Über den Gregorianischen Choral sind geschrieben die Messen:

Pro defunctis 4v., *Pro defunctis 5v.* und *Paschalis*,

deren Cantus firmi dem Graduale Romanum entstammen, in dem sie noch heute in beinahe unveränderter Gestalt enthalten sind.

Nicht der Fall ist das bei den drei *Feriales*[1], die eine offenbar zeitgenössische chorale Melodie verwenden, die sich auch bei anderen Autoren wie Senfl, Daser, Le Maistre u. a. findet. Sie konnte in dem Grad. Rom. Ingolstadtii vom Jahre 1618 der Münchner Staatsbibliothek nachgewiesen werden.

Eine Sonderstellung nimmt die Messe *Jesus ist ein süßer Name* ein, die über ein einstimmiges Kirchenlied geschrieben ist.

Als Modelle für die übrigen Messen kommen in Frage: Motetten, Madrigale und Chansons, aber auch Messen. Letzteres ist der Fall bei Nr. 46, die eine Messe von Lassos Vorgänger Daser aus dem Münchner Ms. 2746 zum Modell hat, und bei Nr. 39, die ebenfalls nach einer im Ms. 2757 enthaltenen Messe Johann a Fossas „super carmen italicum“ gearbeitet ist.

Zweifelhaft bleibt der Nachweis bei Nr. 7, die mit Greytters Lied *Es wollt ein Jäger*[2] durch das Anfangsthema nur oberflächlich in Beziehung zu bringen ist.

Für Nr. 12 nimmt P. Wagner[3] ein „außerkirchliches chorales Thema“ an, wofür eine Bestätigung nicht zu erbringen war.

Zum Schluß sei bemerkt, daß zum Nachweis der Modelle die Chansonhandschriften der Münchener Staatsbibliothek, ferner Motetten- und Chansondrucke von Susato, Phalèse, Attaignant, Moderne, Le Roy, Schöffer und verschiedene der in Vogels „Bibliographie der gedruckten Vokalmusik in Italien“ verzeichneten Madrigaldrucke herangezogen wurden.

---

[1] P. Wagner weist sie irrtümlich der XVIII. Messe Grad. Rom. zu.

[2] Enthalten im Neudruck von Forsters Liedersammlung durch Eitner (Publ.d.G.f.Mf., Bd. 29). [3] a. a. O., S. 382.

Ein neuer Beitrag zum Streit Bidermann—Doles

Von Arno Werner, Bitterfeld

Der weltanschauliche Kampf in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, der auf der ganzen Linie vom großen Gymnasium bis zur kleinen Lateinschule hin entbrannte und der die Musik an der höheren Schule aus ihrer alten Vorrangstellung auf ein langes Aschenbrödeldasein zurückwarf, wirkte sich in der verschiedensten Weise aus. Je nach der Größe und Bedeutung der Anstalt und andererseits nach der Gemütsart der Kämpfenden ging er still, wie ein Sturm im Wasserglase vor sich, oder er griff über den engeren Kreis der Beteiligten hinaus, indem er kampfbereite Streiter wie Beer, Motz, Schiff, Kuhnau, Bendeler, Mattheson auf den Plan rief, die sich mit mehr oder weniger Angriffslust auf den musikfeindlichen Gegner stürzten, ohne doch im Enderfolg zu siegen. In allen Fällen handelt es sich darum, ob der Schulchor noch weiter ein Staat im Staate sein solle und also der Kantor allein und nicht der Rektor über ihn zu verfügen habe.

Abgesehen von Bachs Streit mit dem Rektor Ernesti hat keiner die musikalische Öffentlichkeit mehr beschäftigt als der Fall Bidermann-Doles in Freiberg. Obwohl Schünemann[1] und Banning[2] als die jüngsten eine abschließende Darstellung davon gaben, erscheint doch eine Ergänzung durch eigenhändige Zuschriften Bidermanns an seinen Gönner Gottsched in Leipzig gerechtfertigt, um so mehr, als Briefen ja immer ein besonderer Reiz eigen ist, weil sie den Seelenzustand ihrer Urheber meist wahrheitsnäher und ungeschminkter ausdrücken als wohlerwogene gedruckte Streitschriften.

Nur einer der fünfzehn Bidermann-Briefe[3], deren erster 1735 den Beitritt des Verfassers zu Gottscheds „Deutscher Gesellschaft" meldet, steht mit dem Streit in unmittelbarer Beziehung. Aus ihrer Gesamtheit aber ergibt sich, daß wie in Dutzenden von gleichgearteten Fällen auch hier der Briefschreiber mit dem klugen Leipziger Professor bald zu einem Freundschafts- und Schicksalsbunde kam, zu einer Art Zweckgemeinschaft mit gegenseitigem Geben und Nehmen, die allerdings, angesichts der unanfechtbaren Anerkennung Gottschedscher Grundsätze durch die Briefverfasser, oft genug zu einer Art Hörigkeit gegenüber dem Leipziger Literaturpapst führte.

Im Oktober 1748 war von den Freiberger Gymnasiasten unter Leitung des jungen Kantors Doles ein Singspiel zur hundertjährigen Erinnerung an den Westfälischen Frieden aufgeführt worden mit dem vom Rektor Bidermann beschafften Texte. Zum Ärger des Schulleiters erntete Doles als Schöpfer der Musik ungemeinen Beifall. Daraufhin ließ ein halbes Jahr später (am 12. Mai 1749) der mit dem ziel- und selbstbewußten Kantor schon lange unzufriedene Rektor ein Schulprogramm *de Vita Musica* drucken, in dem er die Musik und ihre Träger in ein übles Licht

[1] Archiv für Musikwissenschaft I, S. 179ff.

[2] Johann Friedrich Doles, Dissertation. Kistner und Siegel, Leipzig 1939.

[3] Gottsched-Briefsammlung. 22 Bände. Universitätsbibliothek Leipzig Ms. 0342.

stellte. Scheinbar ganz unabhängig davon schickte noch im Herbst 1749 der streitbare Hamburger Mattheson seinen „Mithridat wider den Gift einer welschen Satyre, genannt: *La Musica*“ (von Salvator Rosa) in die gebildete deutsche Welt. In dieser ziemlich umfangreichen Schrift fielen auch einige kräftige Seitenhiebe auf Bidermann und Gottsched als Gegner der Musik, ohne daß jedoch darin deren Namen ausdrücklich[1] genannt wurden. Auch im Freiberger Rat fanden der Rektor und der gleichgesinnte geistliche Schulinspektor wenig Unterstützung. In die Enge getrieben, wandte sich daher Bidermann an Professor Gottsched mit folgendem Schreiben:

Magnificenz, Hochedelgebohrner und Hochgelahrter, Hochzuverehrender Gönner und Patron.

Ob ich gleich zu spät mit meinem Glückwunsch wegen glücklich vollbrachter Reise mich einstelle, so verspreche doch, meinem Fehler von Ew. Hochedelgeb. Magnif. mir geneigte Verzeihung. Zugleich aber gratulire mir selbst, daß ich die Ehre habe, in des HE. Mathesons Mithridat gleiche Schicksaale mit Ew. Hochedelgeb. Magnif. zu dulden. Gewiß, Dero Name hat mich aufgerichtet, daß ich glaube, mehr Nutzen als Schimpf dadurch zu erhalten.

Was meine Sache betrifft, so mag die ganze Historie von einem *Cantor* herkommen, der beständig sein Geigen und Pfeifen über die schönen Wissenschafften erheben und behaupten will, die Music müsse auf einer Schule das Haupt-Werck ausmachen. Darüber hatte ich meine Gedanken in dem Programm *de Vita Musica* eröffnet.

Ich wäre vor meine Person durch diese Begebenheit abgeschreckt worden, niemahls wieder auf der Schau-Bühne etwas aufzuführen. Doch unser Magistrat hat mich abermahl darum ersuchen laßen. Nun bin ich verlegen. Mit unserem *Cantore* wollte ich mich nicht gerne aufs neue *meliren*. Selbst *componiren* kann ich nicht. Abzuschlagen schäme ich's mich denen Obern. Endlich habe ich geglaubt, Ew. Hochedelgeb. Magnif. würden mich am ersten unterstützen und mit einem Singe-Spiel (es mag so stark seyn als es will, weil es hier an Leuten nicht fehlt), das sonst schon agirt worden, aushelfen, dabey zugleich die Noten zu denen Arien wären. Ich verspreche nicht nur davor eine reelle Erkenntlichkeit, sondern auch unverzügliche Zurücksendung. Doch würde es mir angenehm seyn, wenn es binnen 14 Tagen haben könnte. Ich weiß, daß Ew. Hochedelgeb. Magnif. dergleichen entweder selbst haben oder zu finden wissen. Die Materie sey, wovon sie will. Vielleicht haben dieselben in Überfluß etwas zur Wahl. Dabey bitte untertänig, meine Bitte geneigt zu cachiren, mich aber allezeit zu halten vor

Ew. Hochedelgeb. Magnif.

untertänigen Diener

M. J. G. Bidermann.

Freyberg, den 28. Februar 1750.

Bidermann hat stets bestritten, daß sein Programm gegen Doles gerichtet sei; er habe lediglich den Mißbrauch der Musik bekämpfen wollen. Der Brief indessen erweist, daß der Rektor den erfolgreichen Kantor und den blühenden Musikunterricht seiner Anstalt zu treffen gedachte. Es ist ferner aus dem Schreiben ersichtlich, daß der Rat der Stadt mit dem Musikbetrieb an der Schule, der den Ruhm seines Gymnasiums ungemein vermehrte, zufrieden war und im Gegensatz zum Rektor die Fortführung der Singspiele dringend wünschte. Der klägliche Ton des Hilferufs an Gottsched zeigt, wie schwer die unerwartete Auswirkung des Programms den Rektor getroffen hatte.

---

[1] Deutlicher werdend sagt der Verfasser, der Rektor habe „unbidermännisch“ gehandelt.

Im letzten Briefe (22. Mai 1751) bringt Bidermann klagend vor, seine Schulzeitschrift *Acta scholastica* sei durch ein ungünstiges Schicksal bisher in unrechte Hände der Buchführer geraten, und Gottsched möchte doch Breitkopf die Übernahme des Verlags empfehlen. Daß der allzeit freundwillige Gottsched der Bitte Bidermanns um ein Singspiel, das beide sonst grundsätzlich bekämpften, nachkam, dürfte durch die Einleitung des letztgenannten Briefes erwiesen sein:

„Ew. Hochedelgeb. haben mir so viel überzeugende Beweise Dero schätzbarer Gewogenheit gegeben, daß ich auch diese Zuschrift und Bitte einer geneigten Aufnahme versichere."

Neue Bücher

Ludwig Senfl,

Deutsche Lieder. Erster Teil: Lieder aus handschriftlichen Quellen bis etwa 1533. Das Erbe deutscher Musik. Reichsdenkmale Band 10. Erster Band der Abteilung Mehrstimmiges Lied. Herausgegeben von Arnold Geering, Textrevision von Wilhelm Altwegg. Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel und Berlin, 1938. XIII u. 144 S. 3 Bildtafeln.

Motetten. Erster Teil: Gelegenheitsmotetten und Psalmvertonungen. Das Erbe deutscher Musik. Reichsdenkmale Band 13. Zweiter Band der Abteilung Motetten und Messen. Herausgegeben von Walter Gerstenberg. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel in Leipzig, 1939. XI u. 121 S. 2 Bildtafeln.

Mit dem 1938 erschienenen 10. Bande, zugleich dem ersten Band der Abteilung mehrstimmiges Lied und zweiten Band der neuen Gesamtausgabe Senfls, setzen die Reichsdenkmale ihre 1936 mit dem Messenbande (RD. 5) begonnene Veröffentlichung der Werke Ludwig Senfls fort. Die Verwirklichung der Absicht, von den nach ihren Textanfängen bekannten 270 deutschen Liedern des Meisters die erhaltenen 250 in vier Teilen herauszugeben, erfüllt gewiß einen seit langem gehegten Herzenswunsch der deutschen Musikforschung. Der vorliegende erste Teil vereinigt, abgesehen von dem „als das früheste sicher datierbaren" Eröffnungsstück aus Erhard Oeglins Liederbuch von 1512 *Kunnt' ich schöns reines wertes Weib* 71 Lieder aus handschriftlichen Quellen bis etwa 1533. Der zweite Teil wird die 81 Lieder aus Johann Otts erster Liedersammlung von 1534 gleichsam als „die Senfl-Ausgabe des 16. Jahrhunderts" geschlossen vorlegen, während die beiden letzten Teile Senfls Lieder aus den nach 1534 gedruckten Liederbüchern von Egenolf, Schöffer, Formschneider, Forster, Salblinger, Rhaw, Ott II und aus späteren Tabulaturen bringen werden.

Die so angebahnte chronologische Anordnung des überlieferten Liedbestandes zeichnet schon den ersten Teil aus, der die Lieder in der Reihenfolge mitteilt, wie sie in den folgenden, zum Teil datierten oder datierbaren Handschriften enthalten sind: 142a der Stadtbibl'othek Augsburg (1499—1513), Kodex Perner der Bibliothek Proske zu Regensburg, FX 1—4 der Universitätsbibliothek Basel (1522—1524), Mus. Ms. 10 der Münchener Staatsbibliothek (deren Datierung „um 1526" aber W. Gerstenberg in RD. 13, S. 115 als unsicher hinstellt), 18 810 der Nationalbibliothek Wien (1533), 328—331 der Universitätsbibliothek und Mus. Ms. 3155 der Staatsbibliothek München, von denen die Münchener und Wiener Abschriften Lukas Wagenrieders, des Kopisten Ludwig Senfls, als die zuverlässigsten Vorlagen zu betrachten sind. Ein vollständiges Verzeichnis der handschriftlichen und gedruckten Quellen gibt der Kritische Bericht des Herausgebers Arnold Geering, dessen „Anmerkungen zur Musik" über die Grundsätze der Partiturumschrift, die Beschaffenheit der Vorlagen, insbesondere auch hinsichtlich der Textunterlage, knapp und klar unterrichten. Für die Gestaltung der Textunterlage erforderte das Ziel, „die Lieder möglichst vielseitig praktisch verwendbar zu machen, den stärksten Eingriff in die Überlieferung". D. h. die Herausgeber haben — wenn d'e Komposition es erlaubte — den Text auch da unterlegt, wo im Original nur der Tenor textiert ist. Während die Anmerkungen die Textverhältnisse der verschiedenen Quellen kurz verzeichnen, gibt der Notenteil der Neuausgabe die ursprüngliche handschriftliche Textierung in gerader, die Textbeigabe späterer Drucke in

kursiver, den Vorschlag des Herausgebers endlich in kleinkursiver Schrift wieder, so daß der originale Sachverhalt stets deutlich erkennbar bleibt. Die nur mit Textmarken überlieferten Stücke erscheinen auch in der Neuausgabe textlos; es sind 12 unter 72 Liedern. Die Anmerkungen verzeichnen ferner bei jedem Stück die Fundorte in der Reihenfolge ihrer Bedeutung für die Herstellung des Notentextes, die wesentlichen Varianten, das Vorkommen der zugrunde liegenden Melodien, ihre Verwendung durch zeitgenössische Komponisten sowie etwaige Neudrucke.

Erfreulicherweise erstreckt sich die gleichzeitige Berücksichtigung philologischer und praktischer Bedürfnisse auch auf die Textwiedergabe, über deren Grundsätze Wilhelm Altwegg, der für die Textrevision verantwortlich zeichnet, in einem eigenen Vorwort berichtet. Er übernimmt nicht, wie manche früheren Neuausgaben (z. B. DTÖ., Bd. 72), einfach den Text der vermutlich ältesten Überlieferung, auch nicht solche Kompromißlösungen, wie sie etwa in Joh. Wolfs Isaac-Band der DTÖ. oder in der Neuausgabe des Glogauer Liederbuches (RD. Bd. 8) angewandt worden sind. Sein neuer Weg ist der Versuch, ein „frisches und überzeugendes Singen" vom Wortverständnis her anzubahnen, gibt darum die Sinnerklärungen aller heute nicht unmittelbar verständlichen Worte in Fußnoten an, bedient sich der modernen Rechtschreibung mit großen Anfangsbuchstaben für alle Hauptwörter, gibt den in den Vorlagen fortlaufend geschriebenen Text in Kurzzeilen mit Endreim wieder, verwendet die heutige, den Sinn verdeutlichende Interpunktion und spart schließlich aus gleichen Gründen nicht mit den Apostrophen, wenn auch vielleicht mit den letzteren des Guten doch ein wenig zuviel geschehen und eine gewisse Belastung des Schriftbildes eingetreten ist. Vor allem aber ist es ihm darauf angekommen, den ursprünglichen Lautbestand durch Beibehaltung der alten Zeichen zu wahren und so z. B. überall *zue*, *guet*, *rüehmen* zu schreiben, wo „die neuen *u* und *ü* den gemeinten damaligen Klang gefälscht hätten"; ferner darauf, die Lautgestalt, die für Senfl gültig gewesen sein dürfte, mit den Lauteigentümlichkeiten wiederzugeben, die für die Schreibweise des schwäbisch-bayrischen Augsburg und der weiter östlich gelegenen Gebiete, also auch München, angewandt wurden. So sind, um nur einiges zu erwähnen, die sogenannten neuen *ei* und *au* für das alte lange *i* und lange *u* eingetreten (also *Zeit* für *Zit*, *Haus* für *Hus*), während andererseits auf die Trennung von *ai* = altes *ei* und *ei* = altes *i* verzichtet wird.

Über die Wertung der Quellen für die Textwiedergabe äußert sich Altwegg genauer in seinen „Anmerkungen zu den Texten" und bietet anschließend in genauen und erschöpfenden Einzelnachweisen die „Sondergeschichte" jedes Textes, mit Bemerkungen über Entstehungszeit, Anlaß und Verfasserschaft sowie das weitere Vorkommen bei anderen Meistern. In sehr anregender Weise behandelt Altweggs Vorwort die interessante Frage des Textdichters Senfl, wobei ältere Auffassungen im einzelnen richtiggestellt werden können. Über das autobiographische *Lust hab' ich ghabt zuer Musica* und das Bittgedicht an Herzog Albrecht von Preußen *Teu'r, Hoch, Erleucht't* hinausgehend, wird Senfls Verfasserschaft noch bei etwa einem Dutzend weiterer Lieder, von welchen ein Teil wahrscheinlich der Tochter Ambros Neuburgers aus Passau, Senfls späterer Frau, gegolten haben mag, für möglich gehalten. Es ist das schöne Verdienst Wilhelm Altweggs, daß diese erste wissenschaftliche Gesamtausgabe des Senflschen Zentralwerkes „neben den Tönen dem Wort sein Recht" gewährt. Und daß seine Bemühungen nicht nur im Dienste des Philologischen, sondern vornehmlich im Dienste der lebendigen Wort-Ton-Einheit der Gattung „Lied" gestanden haben, werden Forschung und Praxis mit gleich großem Dank aufzunehmen wissen.

Senfls große deutsche Liedkunst wieder zum klingenden Leben zu erwecken, ist auch das Hauptanliegen Arnold Geerings, dessen Vorwort des Meisters reichen Beitrag zur polyphonen Liedbearbeitung in großen Zügen in den geschichtlichen Zusammenhang stellt, auf die Stücke des jungen, vom Lehrer Heinrich Isaac abhängigen Schülers, des werdenden und des reifen Meisters aufmerksam macht, die Lieder Senfls als zunächst höfische Kammermusik und als erst in zweiter Linie bürgerliche Hausmusik charakterisiert und endlich in konzentrierter Zusammenfassung ein klares Bild von der Problematik der Besetzungsfrage nach dem heutigen Stande der Forschung vermittelt[1].

---

[1] Vgl. hierzu A. Geerings ergänzenden Aufsatz: „Textierung und Besetzung in Ludwig Senfls Liedern". AfM IV (1939), S. 1ff.

Für Scherings und Mosers Deutung der polyphonen Liedbearbeitung als instrumental begleitetes Tenorlied finden sich, wie Geering feststellt, auf deutschsprachigem Gebiet „nur wenig sichere Belege". Diese Art der Besetzung bleibt immerhin die naheliegendste. Die höfischen Kapellverhältnisse lassen aber auch an die Möglichkeit der vokalen, bei festlichen Anlässen durch Instrumente verstärkten Ausführung denken. Gern unterstützte man dabei die Außenstimmen durch Zinken und Posaune. Daneben darf auch die rein instrumentale Ausführung als bezeugt gelten. In einem kleinen Chor mit solistisch geschulten Sängern, mit Knabensopranen und Männeraltén, unter Umständen mit instrumentaler Stützung der Außenstimmen, sieht der Herausgeber die Voraussetzung zur „idealen Wiedergabe".

Mit der Behandlung dieser noch immer nicht restlos geklärten Fragen zielt Geering noch einmal auf die lebendige Praxis, an die sich diese wissenschaftliche Ausgabe nicht zuletzt auch im Interesse der Forschung selbst wendet. Vielseitige Versuche nur werden dazu beitragen können, die klangliche Verwirklichung zu finden, die dem geschichtlichen Sachverhalt und dem über die Zeiten zu uns sprechenden Kunstwerk zugleich am nächsten kommt. Zu solchen praktischen Bemühungen die unentbehrliche Voraussetzung einer wissenschaftlich zuverlässigen Gesamtausgabe der Lieder des großen Meisters geschaffen zu haben, ist das bereits an diesem ersten Teil anzuerkennende große Verdienst der verantwortlichen Herausgeber. Als schönen Bildschmuck enthält der Band eine außerordentlich lebensnahe Porträtzeichnung des jungen Senfl (1519/20) von Hans Schwarz und zwei Tafeln mit schönen Faksimiles aus Münchener Handschriften und einem Diskant-Stimmbuch in Schloß Ambras (Tirol). Leider gestattet der Raum nicht mehr, an dieser Stelle auf die bisher noch nicht veröffentlichten Kostbarkeiten einzugehen, die dieser Denkmalband neben längst bekannten enthält. Wer sich aber in seinen Reichtum versenkt, wird ergriffen von der großen polyphonen Satzkunst und der in ihr — manchmal trotz recht gekünstelter, erst recht aber im Bunde mit ganz schlichten und echten Poesien — lebendig gewordenen Gefühlskraft des menschlichen Herzens, als deren künstlerischer Ausdeuter hier Ludwig Senfl in seiner ganzen Größe vor uns ersteht. Die musikwissenschaftliche Forschung aber darf sich beglückwünschen, daß sie in absehbarer Zeit von dem festen Grund dieser Neuausgabe aus an die stilgeschichtliche Untersuchung einer Gattung gehen kann, die im Reich der deutschen Musik die Brücke vom späten Mittelalter zur Renaissance, von der „Musik als Kunst des Satzes zur Musik als Ausdruck der Affekte und Mittel zur Darstellung" geschlagen hat.

*

Nach dem Messen- und dem ersten Liederbande ist in den Reichsdenkmalen nunmehr auch der erste Teil der Motetten Ludwig Senfls als zweiter Band der Abteilung Motetten und Messen erschienen (Band 13 der Gesamtreihe). Es ist zugleich der dritte Band der Gesamtausgabe Senfls. Die Motette, über deren große Bedeutung „als übergreifendes musikalisches Kunstwerk" zur Zeit der großen Glaubensbewegungen im 16. Jahrhundert der Herausgeber Walter Gerstenberg in seinem schönen und inhaltsreichen Vorwort das Wissenswerte in sicheren Formulierungen vermittelt, ist gegenüber der auch stilistisch „gebundeneren" Meßkomposition in ihrer Geschichte von einer unvergleichlichen Mannigfaltigkeit der Erscheinungsformen ausgezeichnet. Für die deutsche Motette zumal ist es der Einfluß des Liedes, der nicht zuletzt das Deutsche ihres Wesens prägt. Senfls Motettenschaffen, das umfangreiche Meßproprien-Zyklen, Offizium-Antiphonen und -Responsorien, Magnifikatbearbeitungen und Stücke freierer Haltung, wie Psalm- und Hymnenkompositionen, Cantionen und biblische Historienmotetten umfaßt, zeigt vor allem das vorherrschende Bestreben, das „autonome Fantasiekunstwerk einem Cantus prius factus zu verbinden".

Auch in dem vorliegenden Bande, der Senfls Gelegenheitsmotetten und polyphone Psalmkompositionen vereinigt, ist diese Neigung zu spüren. So schon in der klangvollen sechsstimmigen Prunkmotette *Sancte Pater*, die die Reihe der „Widmungsmotetten" des Bandes feierlich eröffnet. Die Dichtung dieses prachtvollen Werkes ist vermutlich von dem Schweizer Humanisten Joachim v. Watt (1484—1551) zum Gregorstag des Jahres 1516 geschrieben. Trifft diese Vermutung zu, so haben wir in dieser Komposition die frühest datierbare Motette Senfls vor uns, wie auch der Herausgeber annimmt. Die Antiphon *Sancte Gregori, confessor Domini* trägt als Kanongerüst zwischen Diskant und Tenor den gewaltigen Bau dieses großartigen Werkes. Die beiden anderen Gelegenheitswerke sind an keinen Cantus firmus gebunden. Gegenüber den weitgeschwungenen

Linien des ersten Stückes zeugt die feierlich-erhabene Trauerode (Nr. 2) auf den Tod Kaiser Maximilians (gest. 12. I. 1519) in ihrer gemessenen, ausdrucksvoll deklamatorischen Haltung für den Geist der Humanistenmusik. Aber auch hier kann der Herausgeber für die Tertia pars auf den 4. Psalmton verweisen. Als Vorbild dürfte außer der erwähnten Motette Moutons über den gleichen Text auf den Tod der Königin Anna von der Bretagne (gest. 1514) vielleicht auch Heinrich Isaacs Trauermotette für Lorenzo de' Medici (gest. 8. IV. 1492) *Quis dabit capiti meo aquam* (DTÖ. XIV,1 S. 45) genannt werden. Beweglicher, intensiver und leidenschaftlicher deklamiert ist die dritte Gelegenheitsmotette, die auf den frühen Tod einer Augsburger Patrizierin komponierte und dadurch für 1535 zu datierende Trauermusik *Quid vitam sine te.* Dem klagenden Nachruf auf die Verstorbene folgt im zweiten Teil die Antwort der Beklagten aus dem halb christlich, halb antik aufgefaßten Jenseits. Schon an diesen drei Zeugen der „politischen Motette", die zu den ältesten Erscheinungsformen der Gattung gehört, gelingt es Gerstenberg, die Hauptzüge der Entwicklung des Motettenkomponisten Senfl herauszustellen, der von einem „spätgotisch anmutenden Discantare supra fundamentum" ausgeht, vom „humanistischen Musikideal ergriffen" wird und „endlich einen Ausgleich der gegensätzlichen Kräfte zu erreichen" vermag.

Diesen Entwicklungsgang bestätigen auch die elf Psalmkompositionen des Bandes, die zur jüngsten Erscheinungsform der Gattung zählen. Fünf Stücke knüpfen an einen Psalmton an (Nr. 4—8), die übrigen sind frei komponiert (Nr. 9—14). Das *Ecce quam bonum* (Nr. 4) gehört gleichzeitig noch zur Gruppe der „politischen Motetten", da diese Psalmkomposition nach dem Zeugnis von Luthers Freund und Mitarbeiter Johannes Mathesius 1530 zur Vermahnung an den Reichstag zu Augsburg ergangen ist. Diese Staatsmotette ist in ihrer auch durch den formalen Aufbau gesteigerten Eindringlichkeit der Textbehandlung ein großartiger Beleg für den Ausdrucksgestalter Senfl. Datierungshinweise werden dann noch für drei weitere Motetten gegeben (Nr. 6, 10, 11); sie sind vor 1535 geschrieben. Wie die Fünfstimmigkeit das Bild der Motette verändert, wird im Vorwort in den Hauptzügen gut geschildert. Josquins Vorbild zeigt sich nicht nur in dem Bestreben zu klarer Formgebung und Symmetrie, nicht nur in der stärker wortgezeugten Melodik und der Technik der Chorspaltung, sondern z. B. auch an der konstruktivausdruckshaften Verwendung eines ostinaten Mottos (Motette Nr. 7 und 8). Die ganz aus der Sprache herausgewachsene Komposition des 129. Psalms *De profundis clamavi* (Nr. 11) ist schon zu ihrer Zeit sehr berühmt gewesen.

Wie die deutschen Lieder, so sind auch Senfls Motetten zumeist handschriftlich überliefert. Das Quellenverzeichnis des kritischen Berichts führt die Handschriften und Sammeldruckwerke auf, in denen die Motetten dieses Bandes enthalten sind. In der Textierung folgt die Neuausgabe der jeweiligen Hauptquelle, in der Regel einer aus der bayrischen Hofkapelle zur Zeit Senfls stammenden Münchener Handschrift. Textliche Ergänzungen des Herausgebers stehen in eckigen Klammern, Textwiederholungen, in den Vorlagen durch Wiederholungszeichen gefordert, werden kursiv gekennzeichnet, Orthographie und Interpunktion folgen den heute gebräuchlichen liturgischen Büchern. Die Anmerkungen verzeichnen zu jeder Komposition die Quellen, bereits erfolgte Neudrucke, die Textquelle, im übrigen nur wesentliche Abweichungen, Varianten der Textlegung sowie die Nachweise der von Senfl verwendeten Psalmtöne. U. a. sind die beiden Kompositionen des Psalms *Beati omnes* bereits von Theodor Kroyer in seinem Senfl-Bande (DTB. III, 2) vorgelegt worden (Nr. 5 und 12).

Analog dem Liederbande (RD. 10) sind auch in der vorliegenden Ausgabe der Motetten die Notenwerte auf die Hälfte verkürzt worden. Beide Herausgeber erfüllen jedoch die von Herbert Birtner anläßlich der Neuausgabe der Messen Senfls zu Recht erhobene Mindestforderung[1], bei der Übertragung des Tempus imperfectum diminutum das Alla-breve-Zeichen beizubehalten. In diesem Zusammenhang sei Birtners weitere Anregung gern wiederholt, bei Verkürzung nur auf die Hälfte — anstatt auf ein Viertel — jeweils zwei Takte durch dickeren Mensurstrich oder ein anderes zusätzliches Zeichen zusammenzufassen, weil „der $^4/_2$-Schlag der melodischen und rhythmischen Bewegung meist besser entsprechen wird". Dabei wäre zu erwägen, ob man auf ein solches zusätzliches Zeichen nicht verzichten und den Mensurstrich von vornherein nur nach 4 Semibrevis-Werten, also nach 2 Takten in der Übertragung, setzen sollte.

[1] AfM III (1938), S. 491 ff.

Im übrigen weist Gerstenbergs Motettenband alle Vorzüge heutiger Editionstechnik auf. Sein schönes Wort über Senfls „Wärme und schlichte Eindringlichkeit, die wir als unverwechselbar deutschen, und zwar liedhaften Zug ansprechen dürfen", gewinnt mit jedem Stück dieses Bandes von neuem an innerer Berechtigung. Möge der Herausgeber unsern Dank für seine Arbeit in der großen Erwartung erblicken, mit der wir dem Erscheinen der weiteren Motettenbände entgegensehen. Denn auch an diesem kraftvollen Zweig seines Lebenswerkes wird uns Ludwig Senfl nicht zuletzt die deutschen Züge seiner künstlerischen Persönlichkeit aufs schönste offenbaren.

Adam Adrio, Berlin

Führer durch das Musikinstrumentenmuseum.

Staatliches Institut für Deutsche Musikforschung, Abteilung III. (Berlin) 1939. 8°. 114 und VIII S., 16 Tafeln.

Dieser Führer, in den Hauptzügen angelegt von dem im Vorjahre verstorbenen Albrecht Ganse, vollendet von Hans-Heinz Dräger und Kurt Reinhard, will nicht dem „eigentlichen Instrumentenkundler" dienen; er will Musikern und musikliebenden Laien, aber auch kunst- und allgemein kulturgeschichtlich interessierten Besuchern, die die Räume der Berliner Musikinstrumentensammlung durchwandern, „zu einem anregenden und fruchtbaren Betrachten verhelfen". Diesen Zweck wird er wenigstens bei solchen Besuchern, die sich die dafür nötige Zeit nehmen, dank der klaren Erläuterungen zu den verschiedenen Instrumentengattungen und Einzelinstrumenten gewiß erreichen; und damit wird er mithelfen, der Musikforschung in weiteren Kreisen Freunde zu gewinnen. Zum Ausgleich des Nachteils, daß in den der Sammlung zugewiesenen Räumen weder systematische noch zeitlich geordnete Aufstellung möglich ist, also auch die Beschreibung des Rundgangs eine solche Ordnung nicht einhalten kann, sind zwei Verzeichnisse beigefügt: ein alphabetisch geordnetes der europäischen Instrumente und ein systematisch geordnetes der außereuropäischen. Für die ersten wäre noch ein alphabetisches Verzeichnis der Instrumentenbauer erwünscht gewesen. 16 Tafeln veranschaulichen im Bilde etwa hundert verschiedene Instrumente.

Einige Anmerkungen und Ergänzungen. Zu S. 7, Kielflügelmechanik: Daß das Anreißen der Saite „unabhängig von der Stärke des Tastendrucks stets mit derselben Energie erfolge", also einen „starren" Klang zur Folge haben müsse, ist zwar eine weitverbreitete Meinung, der aber schon Philipp Emanuel Bach im § 15 der Einleitung seines „Versuchs" widersprach. „Der unterschiedene Anschlag, welchen blos ein guter Clavicord-Spieler auf dem Flügel herausbringen kan", ergibt sich aus der Fähigkeit zur feinen Abwägung des Druckpunktnehmens: zwischen dem simplen Durchreißen von der Ruhelage der Taste und Docke aus, das gewöhnlich allein angewandt wird, bis zum mehr oder minder kräftigen Durchdrücken nach vorherigem Druckpunktnehmen, also bei bereits entsprechend weit niedergedrückter Taste und gehobener Docke, gibt es eine Fülle feiner Unterschiede. — S. 10 zu 324: Von Domenicus Pisaurensis sind außer den genannten noch ein Flügel von 1546 in Wien, Gesellschaft der Musikfreunde, und ein Spinett von 1540 in der Sammlung Rück, Nürnberg, erhalten. — S. 15 zu 328: Anhängevorrichtungen für ein Pedal der Baßoktave sind vor allem bei italienischen Spinetten häufiger zu finden, wenn auch die Pedale selbst nicht mehr erhalten sind. — S. 15 zu 661: Aus der späten Zeit gibt es auch stille Zinken mit aufgesetztem Mundstück (so in der Sammlung Rück, Nürnberg). — S. 17 zu 276: Das Hackbrett ist im Alpengebiet auch im Virgental und in der Steiermark als Volksinstrument zu finden. — S. 20 zu 12: Daß der Klang des Silbermann-Hammerflügels von 1776 „überaus zart" ist, ist wohl nicht das wesentlichste Kennzeichen des „Klaviertypus des 20jährigen Mozart". Wesentlicher ist die außerordentliche Klarheit, Schlankheit und Kernhaftigkeit des Klanges in allen Lagen — „Zartheit" wird zu leicht als Schwäche gedeutet. — S. 27 zu 2707: Sollte der bayrische Flötenverfertiger nicht Walch (statt Weich) heißen? — S. 42 zu 253, 459: Die Maultrommelherstellung ist nicht in der Steiermark, sondern in Oberdonau, und zwar in Molln (südwestlich Steyr) zu Hause, nur noch in wenigen Familien. Danach ist auch S. 112 zu 450 usw. zu berichtigen. — S. 81 zu 1456: Ist die Familie Pape nicht norddeutschen Ursprungs: Johann Heinrich Pape geb. 1789 zu Sarstedt bei Hannover? — In den außereuropäischen Instrumentennamen sollte das englische sh durch einfaches s (so z. B. bei Kiyosi Takano, Beiträge zur Geschichte der japanischen Musik, AfM II, 340ff.) oder sch ersetzt werden.

Rudolf Steglich, Erlangen

Viktor Luithlen,

Führer durch die Sonderschau: Klaviere aus fünf Jahrhunderten. Kunsthistorisches Museum, Sammlung alter Musikinstrumente, Wien I, Josefsplatz 5 (Palais Pallavicini). Herausgegeben vom Verein der Museumsfreunde in Wien, 1939. 16⁰. 31 S., VIII Tafeln.

Die aus den Beständen des Kunsthistorischen Museums, der Estensischen Sammlung und der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien gebildete umfangreiche Musikinstrumentensammlung trat im Sommer dieses Jahres in den prächtigen Empfangsräumen des Palais Pallavicini erstmals vor die Öffentlichkeit mit einer Sonderausstellung „Klaviere aus fünf Jahrhunderten". Hierzu hat Dr. Viktor Luithlen, der unter Leitung von Dr. Heinrich Klapsia diese Sonderschau einrichtete, den vorliegenden Führer geschrieben: ein geschmackvoll gedrucktes und ausgestattetes, gut und sachkundig geschriebenes Büchlein, das der schönen Instrumente, die es verzeichnet, würdig ist. Einer kurzen allgemeinen Einführung, die nur in der Beibehaltung der Meinung, daß das Hammerinstrument die Vorzüge des Klavichords und des Kielflügels in sich vereinigt, nicht recht stichhaltig erscheint, folgt das Verzeichnis der ausgestellten Instrumente und Bilder von Komponisten und Instrumentenbaumeistern mit kurzen erklärenden Hinweisen. 16 auch bildkünstlerisch wohlgelungene Tafeln zeigen eine Reihe von Glanzstücken der Ausstellung.

Rudolf Steglich, Erlangen

Beethoven und die Gegenwart.

Festschrift des Beethovenhauses Bonn, Ludwig Schiedermair zum 60. Geburtstag. Herausgegeben von Arnold Schmitz. 8⁰. XV u. 342 S. Berlin, Ferd. Dümmlers Verlag. 1937.

Festschrift.

Fritz Stein zum 60. Geburtstag überreicht. Herausgegeben von Hans Hoffmann und Franz Rühlmann. gr. 8⁰. 213 S. Braunschweig, Henry Litolffs Verlag. 1939.

Alfred Orel.

Aufsätze und Vorträge. Zu seinem 50. Geburtstage gesammelt und herausgegeben. 8⁰. 174 S. Wien-Berlin, Verlag für Wirtschaft und Kultur Payer u. Co. [1939].

Der naheliegende Gedanke, einen Gelehrten durch Sammlung von Arbeiten möglichst vieler Schüler und Freunde zu ehren, wurde im Falle der Festschrift für Ludwig Schiedermair verlassen: der Herausgeber verstattete nur einigen Sprechern das Wort; doch werden ihre Blicke auf denselben Gegenstand gerichtet, auf ein gemeinsames Thema, das dem zu Ehrenden besonders naheliegt — es heißt: Beethoven. So entsteht ein Buch, dessen Gedrungenheit die reizvolle Vielfalt anderer Festschriften vergessen macht, weil es als Umkreisung einer Gestalt mit vielen Gedanken einen eignen: seinen Wert bekommt.

Die beiden ersten Abhandlungen zeigen den Punkt, an dem die Forschung unsrer Tage Posto zu fassen hätte. Man erschrickt fast vor dem Bilde, das da, von geistreichen Männern gezeichnet, erscheint. Herbert Birtner entwirft es zusammenfassend noch einmal für Deutschland, indem er nach der Wirkung fragt, die der Künstler als Träger geistiger Kräfte auf die mit Wagner auftretenden Begründer neuer Weltsicht hat, auf Nietzsche, den Kreis Georges und auf Benz. Anreihend verfährt Leo Schrade, wenn er die französischen Bewegungen um Beethoven (nicht nur die an der Spitze liegenden) in ihrem krausen Durcheinander darstellt und ordnet.

Die Gewinnung eines wirklichkeitsnahen Bildes der großen Erscheinung muß, man fühlt es, das Ziel der wissenschaftlichen und allein oder doch zuvörderst der musikwissenschaftlichen Bemühung sein. Erich Schenk nähert sich ihm von der stilkritischen Seite: er spürt den barocken Bestandteilen in Beethovens Sprache nach und weist als solche zunächst den chromatischen Quartfall und den melodischen Hymnen-Typus, die vereinigt im Königlichen Thema Bachs erscheinen, als über den zufälligen Anklang hinausreichende Urmotive auf. Beethovens Verhältnis zur Natur, seine Auffassung von ihrer Wirkung, die für die Klärung seines Wesens von großem Werte ist, wird von Willi Kahl scharf gegen die barocke, die rousseauische und gegen die romantische Ansicht abgegrenzt. Das Werk, auf das der Verfasser sich unter Auswertung der Skizzen bezieht, ist die sechste Symphonie, die als „Theodizee in Tönen" aus der Thomsonschen in die Herdersche Welt gerückt wird. Von hier zur Frage nach der Weltanschuung des Künstlers und ihrem musikalischen Ausdruck ist nur ein Schritt. Sie wird von Arnold Schmitz aufgeworfen und einmal von der Person und den Vorgängen des Lebens, dann aber von der Musik der gleichen

Symphonie und des „Fidelio" aus beantwortet, wobei stärkster Nachdruck auf dem Eingeboren-Ursprünglichen der weltanschaulichen Ideen liegt; sie können durch Bildungseinflüsse berichtigt werden, sind aber nicht durch sie verursacht. Das „Wort-Ton-Problem", das Beethoven mit allen großen Vokalstilen des 18. Jahrhunderts in Berührung bringt, behandelt Ernst Bücken vom Gesichtspunkte des Musikertums aus, das sich in dem Meister, der weder Epiker noch Dramatiker noch auch Lyriker war, kundmacht: der „gleichnisartige Ausdruck" wird überall gesucht, nicht überall gefunden. Ein wenig abseits vom *tenor* dieser Arbeiten steht die genealogische Studie, die Joseph Schmidt-Görg mit Aufwand von vieler Sorgfalt und Umsicht zusammengestellt hat.

Der Anblick, den die Festschrift für Fritz Stein bietet, ist der dieser Gattung gewohnte: eine Sammlung von Abhandlungen, die von Verehrung und Liebe auf den Altar der Dankbarkeit gelegt wird. Sieht man näher zu, so wird man doch gewahr, daß sich auch hier die Persönlichkeit des Jubilars in der Summe der Gaben spiegle. Ihre Vielseitigkeit erscheint drei Gebieten vorzüglich zugewandt: der Forschung, der Erziehung und der Kunstausübung; und so konnte der Schriftinhalt ohne allzu starken Zwang auf diese Gebiete verteilt werden.

Friedrich Blume bedenkt, von Kretzschmars „Kurzen Betrachtungen" ausgehend, das Verhältnis zwischen geschichtlicher Musikforschung und Musikpraxis, die als selbständige, wenn auch unter sich in vielfacher Berührung stehende Wirkungskreise mit verschieden gearteten Zielen und Aufgaben erkannt werden. Über Formfragen im Schaffen Max Regers, dessen Biograph Stein ist, sprechen Heinz Ludwig Denecke und Hans Joachim Therstappen. Hans Joachim Mosers Abhandlung über Brauchtümliches im Thüringer Chorliede des Barock gipfelt in der Mitteilung eines vierstimmigen Drescherliedes von 1613. Arnold Schering bewertet fünf lebhaft gehaltene Briefe von Karl Stamitz als Bruchstücke einer Selbstbiographie, und Max Seiffert behandelt das Lied „Ich bin nun wie ich bin" bei Sperontes, das Bach zugewiesen und von der Parodie „Ihr Schönen, höret an" getrennt wird. Friedrich Mahling macht den nicht nur wegen seiner Neuartigkeit fesselnden Versuch, die seelische Wirkung eines großen Kunstwerks an einer Reihe von Kohlezeichnungen des Malers Ewald Vetter aufzuspüren, die unter dem Höreindruck entstanden sind.

Die einheitliche Ausbildung des Musikerziehers gliedert sich nach Eugen Bieders bestimmt ausgesprochener Ansicht in die vier teils nebeneinander laufenden, teils sich ablösenden Züge der musischen, der praktischen, der wissenschaftlichen und der pädagogischen Provinz. Karl Hasse sieht im Bodenständigen der Musikpflege keine Verengerung oder Minderung des Künstlerischen, sondern seine Bewährung. Einen kritischen Beitrag zum Thema der Solmisationsmethoden im 16. und im 17. Jahrhundert liefert Eberhard Preussner. Den Ruf nach verantwortungsvollen und verantwortungsbereiten Chorleitern und Dirigenten erhebt Kurt Thomas. Alexander Elster sieht die Musikpflege mit den Augen des Rechtsgelehrten und unter dem Einflusse des Urheberrechts.

Die dritte Abteilung enthält unter dem Titel „Werkerkenntnis und Werkwiedergabe" Abhandlungen über Dinge, die auf verschiedene Art angesehen und beurteilt werden können. Adolf Sandberger weist in einem sonst auf Haydn gerichteten Aufsatz über Notenbild und Werktreue auf die Ungewißheit des zweiten dieser Begriffe hin und rät, die dem Komponisten gleichzeitige Ästhetik zu befragen. Beethovens sechste Symphonie rückt, wir sahen es, im Anteil der Kunstbetrachtung an die Stelle der dritten und der fünften. Hans Hoffmann gibt an der Hand ihres ersten Satzes Rechenschaft über den Formwillen des Meisters als der Grundlage der künstlerischen Behandlung des Stückes. Ein „Vorwort zu einem noch zu schreibenden Buche" nennt Peter Raabe seine beschwingten Äußerungen über Werktreue und ihre Grenze. Von dem Gehorsam gegen den Schöpferwillen bei der Operninszenierung handelt Fritz Tutenberg. Sehr beachtlich erscheint der tiefer begründete Vorschlag Franz Rühlmanns, Glucks „Orpheus" in der (mutmaßlichen) Wiener Erstgestalt, in einem Akte zu geben und das nicht unverwandte Ballett vom Don Juan mit ihm zu verbinden.

Am Schlusse der reichhaltigen Festschrift findet sich ein Nachweis über Steins öffentliches wissenschaftliches und künstlerisches Schaffen. Im Gegensatz zu ihrer vorgenannten Schwester verzichtet sie weder auf Bilder und Faksimiles noch auf Notenproben.

Die dritte Festschrift verwirklicht ein drittes der möglichen Ideale: Alfred Orel, der Wiener Gelehrte, wird dadurch geehrt, daß die Schüler und Freunde mit einem Werkverzeichnis verstreute und schwer zugängliche Arbeiten ihres Meisters selbst gesammelt herausgaben.

Der Inhalt des so entstehenden Buches ist mannigfaltig. Den beiden einleitenden Abhandlungen über das Erwachen des nordischen Geistes und über den Wandel der Musik im Spiegel ihrer Niederschrift steht eine Reihe von Aufsätzen gegenüber, in denen Person oder Werk eines einzelnen Künstlers dargestellt wird. Bachs „Musikalisches Opfer" gibt sich als sinnvolles Ganzes zu erkennen; Joseph Haydn erscheint vor dem bewegten Bilde seiner Zeit, Beethoven in seinem Verhältnisse zu dem skeptischen Grillparzer. Die schwer zu erfassende Beziehung zwischen Werk und Leben bei Brahms wird von einem glücklich gewählten Schlüsselpunkte aus gewonnen. Die dringliche Frage nach der Bewegung in den Symphonien Bruckners wird aufgeworfen und das Verhältnis zu Wagner und seiner Wortkunst klargemacht. Die auf eine unbekannte Eigenschrift Schuberts gestützte Untersuchung (sie ist unsern Lesern aus dem zweiten Jahrgange dieser Zeitschrift bekannt) über die Fassungen des Liedes von der Forelle ergänzt eine gehaltvolle Studie über Schuberts Künstlergestalt, deren Umrisse aus den Gegebenheiten der Stadt Wien glaubhaft gemacht werden.

Von hier aus sei der Hinweis auf eine weitere Veröffentlichung Orels gestattet: unter dem Titel „Der junge Schubert" hat der Gelehrte im Verlage von Adolf Robitschek (Wien-Leipzig) eine Abhandlung von 35 Großoktavseiten, 27 Seiten mit Notenbeispielen und einer selbständigen Notenbeilage herausgegeben, in der einer bestimmten Gruppe von Einflüssen nachgespürt wird, denen der in der Vorstadt beheimatete Jüngling ausgesetzt war. Sie gipfeln für ihn in einer schon im Herbst 1812 einsetzenden längeren Lehrzeit bei Salieri, der höchsten musikalischen Autorität der Stadt. Die davon erhaltenen Spuren: Übungen und Entwürfe werden mitgeteilt und bewertet. Sehr aufschlußreich sind die erstmals veröffentlichten Kompositionen metastasianischer Texte, da sie zum Teil in ein- und mehrstimmiger Fassung vorliegen und Verbesserungen sowohl des Lehrers wie auch des Schülers zeigen. Die Verfolgung dieses Weges verheißt viel für die Erkenntnis.

Theodor Wilhelm Werner, Hannover

Friedrich Mahling,

Ideal und Wirklichkeit. Warum treiben wir Musikgeschichte? Konrad Triltsch Verlag, Würzburg-Aumühle 1940. XIV u. 152 S., 1 Tafel.

Der Verf. behandelt in seinem Buch eine Frage, die die jüngere musikwissenschaftliche Forschergeneration schon seit längerer Zeit bewegt: die Frage nach dem Sinn und Wesen der Musikwissenschaft, nach ihren Aufgaben und ihrer Berechtigung. Über Ansätze zu einer Beantwortung dieser Frage waren wir freilich noch nicht hinausgekommen. Das vorliegende Buch, in dem nun erstmalig der Versuch unternommen wird, die Fragen unserer Disziplin in ihrer Gesamtheit darzustellen, verdient deshalb höchstes Interesse. Eine knappe Zusammenfassung seiner wesentlichsten Fragen, Antworten und Ergebnisse sei zunächst gegeben.

Der Verf. gliedert sein Werk in zwei Hauptstücke. Das erste handelt Von der Wissenschaft der Musikgeschichte, das zweite Von der angewandten Musikgeschichte. Voraus gehen zwei Abschnitte, deren einer „Zur Einführung" Vom Wesen der Musikgeschichte, der andere als „Eine Vorfrage" Von der Berechtigung der Kunstwissenschaft handelt. Die im Untertitel schon gestellte Frage Warum treiben wir Musikgeschichte? beschließt das Werk als „Ausklang". — Bereits in dem, der „Einführung" noch vorangestellten, Vorwort beantwortet der Verf., wenigstens zum Teil, diese Frage, wenn er sagt, daß der Deutsche trotz seiner Liebe zur Musik noch viel zu wenig deren Geschichte kennt und daß deshalb in erster Linie gesprochen werden soll „von den zuweilen recht schwierigen Wegen, die dahin führen können, das musikgeschichtliche Werden zu erforschen, seine Hintergründe zu durchschauen und die in Betracht kommenden Zusammenhänge nach dem Maß der vorhandenen Einsichten und Erkenntnisse darzustellen ...". (Musikgeschichte = Wissen um die musikalische Vergangenheit.) Das Wesen der Musikgeschichte (vgl. „Zur Einführung") erschöpft sich aber nicht „in der rein begrifflichen Form des zeitlichen Zusammenhangs aller musikalischen und auf Musik sich beziehenden Geschehnisse". Sie macht uns vielmehr bekannt „mit der Art, wie die Menschen vergangener Zeiten und Völker sich mit dem ihnen zur Verfügung stehenden sinnlich wahrnehm-

baren Tonmaterial auseinandergesetzt haben", sie „kündet uns von der seelischen Verfassung derer, die eine bestimmte Musik einst hervorbrachten und als Ausdruck ihres eigenen Wesens gestalteten", und sie gestattet endlich Einblicke „auch in die geistige Haltung der Angehörigen bestimmter Epochen und in die Verbindung des musikalischen mit dem jeweiligen allgemeinen Geistesleben" (Musikgeschichte = Kulturwissenschaft und Geistesgeschichte). Die Berechtigung der Kunstwissenschaft (vgl. den Abschnitt „Eine Vorfrage") überhaupt aber ergibt sich daraus, daß Kunst und Wissenschaft nicht zwei einander völlig entgegengesetzte Betätigungen des menschlichen Geistes sind, sondern beide ihre „Heimstätte in der menschlichen Seele" haben und „zusammen mit dem Ideal der Güte (als Wesen der Religion, in dem sich erst wahres Menschentum vollendet) einen unser ganzes Leben harmonisch durchtönenden Akkord" bilden. — Das 1. Hauptstück Von der Wissenschaft der Musikgeschichte zerfällt in drei Teile. Im ersten (Erkenntnisproblem und Musikwissenschaft) bestimmt der Verf. das Ideal aller Wissenschaft als Streben nach objektiver Wahrheit und zweigt dann von der Musikwissenschaft (als Sammelbegriff für Akustik, Tonpsychologie, Musikästhetik, Musikalische Fachlehre (Tonsatz), Musikgeschichte und Vergleichende Musikwissenschaft) die Musikgeschichte als das ausgedehnteste Teilgebiet ab, deren Aufgaben er in dem zweiten Abschnitt (Die musikgeschichtliche Forschung) näher umreißt. Sie besteht in der Einzelschau, die als Quellenkunde und Quellenkritik das Material (Denkmäler usw.), das Schrifttum (unmittelbares und mittelbares) und die mündliche Überlieferung (unmittelbare und durch technische Mittel aufgenommene) umfaßt und in der Zusammenschau, die im Beschreiben, Ordnen und Gruppieren, im Vergleichen, Auswählen und Schlußfolgern und schließlich im Beurteilen, Zusammenschauen und Darstellen die gedankliche Auswertung des musikgeschichtlichen Stoffes vornimmt. Der dritte Abschnitt (Die musikgeschichtliche Lehre) behandelt in seinem Teil „Grundsätzliches" unter anderem den Bildungswert der Musikgeschichte und ihre Bedeutung für die Arbeit am ganzen Menschen und in seinem Teil „Methodisches" Fragen des praktischen Unterrichtes, wobei für die Behandlung des musikgeschichtlichen Stoffes wertvolle, aus der eigenen Arbeit gewonnene Anregungen gegeben werden.

Das 2. Hauptstück Von der angewandten Musikgeschichte gliedert der Verf. wiederum in drei Teile. Der erste (Kunstideal und Menschheitsentwicklung) gipfelt in dem Nachweis, daß wir „aus einer Einsicht in die künstlerischen Zielsetzungen vergangener Zeiten die Aussicht auf den Wirklichkeitswert unseres eigenen Kunstwillens" zu gewinnen vermögen. Danach haben wir unter „angewandter Musikgeschichte" zu verstehen:

1. Befruchtung der Pflege älterer Musik durch Aufzeigen ihres Wirklichkeitscharakters, ihrer Daseinsbedingungen und ihrer sinngemäßen klingenden Darstellung.

2. Einflußnahme auf die Gestaltung gegenwärtiger musikalischer Kultur durch Aufdecken des ihr im Rahmen der Gesamtentwicklung innewohnenden Grundzuges, durch Bloßlegen vermeidbarer Fehlerquellen in sozialer und organisatorischer Hinsicht, durch Anregen aus der vergleichenden Musikgeschichtsbetrachtung sich ergebender neuer musikalischer Gemeinschaftsformen.

3. Herausarbeiten und Deuten eines aus der musikgeschichtlichen Erkenntnis sich ergebenden zeitgemäßen musikalisch-künstlerischen Ideals (vgl. S. 111).

Der zweite Teil (Die musikalische Praxis) bezeichnet den „Nutzungswert" der angewandten Musikgeschichte näher. Es soll zwischen dem Musiker und Wissenschafter ein Vertrauensverhältnis bestehen, auf Grund dessen der Wissenschafter dem Musiker als Berater zur Seite stehen kann. Die Möglichkeit zur Beratung gewährleistet „Das Wissen um die Mittel älterer Musik" (Aufführungspraxis), dadurch kann das „Verständnis für den Geist der alten Musik" gefördert werden, die „Kenntnis von der rechten Art der Darstellung älterer Musik" kann wiederum für die Herausgabe älterer Musik und deren Wiedergabe wichtige Fingerzeige geben und sich schließlich auf die Gestaltung einwandfreier Vortragsfolgen segensreich auswirken. Der dritte Teil (Die Musik im Gemeinschaftsleben) behandelt in sehr eindringlicher Weise Fragen unserer Musikkultur und unseres heutigen Musiklebens, wobei die Warnung vor der Überschätzung des Rundfunks als musikerzieherischem Mittel besondere Beachtung verdient, aber auch sonst gute Beobachtungen und Anregungen in großer Zahl gegeben werden. Der Ausklang Warum treiben wir Musikgeschichte? gipfelt schließlich in dem Bekenntnis: „Um im Ge-

wirkten das Wirkende, um im Unwirklichen die höhere Wirklichkeit und um in uns selbst dereinst den höheren Menschen zu finden!" —

Diese Wendung ins Metaphysische scheint überraschend zu kommen, nachdem bisher nur von der Begründung unserer Disziplin als einer nach Wahrheit strebenden Wissenschaft gesprochen worden ist. In Wirklichkeit ist diese Wendung jedoch dadurch vorbereitet, daß der Verf. fast in jedem Abschnitt Anläufe zu einer metaphysischen Deutung unternimmt. So spricht er z. B. in dem Abschnitt Vom Wesen der Musikgeschichte davon, daß für den Menschen Geschichte „das Buch des Lebens, in welchem die Taten und Leiden der Menschheit verzeichnet sind", ist (S. 5/6), daß in der Kunst „ein Abglanz jener Sternenweiten, aus denen der Mensch einst herniederstieg, um sich durch Erdenkampf und Erdenringen hindurch endlich ein neues Heimatrecht im Reiche des Geistes und der Freiheit zu erwerben", lebt (S. 7), daß der Kunst die Kraft eignet, „der babylonischen Sprachverwirrung der Menschheit ein Ziel (zu) setzen und zum Verständnis des Weltenwortes wiederum hinzuführen" (S. 9) und daß, wenn es auch nicht ganz klar formuliert ist, Musik und Dichtung gegenüber den anderen Künsten (Baukunst, Plastik, Malerei) einen höheren Rang einnehmen. So umschreibt er auch der Musik „letztes Geheimnis" als „ein unwirklich-Wirkliches", „dessen reine und ungetrübte Spiegelung ihre kosmische Würde" ist. Auch daß der scheinbare Gegensatz von Kunst und Wissenschaft seine „Synthese im Zentral-Menschlichen und in der Religion" findet (S. 14, 15) gehört hierher. Weitere Ansätze dieser Art liegen in der Aufstellung der These, daß die der Wissenschaft gestellte Aufgabe darin besteht, „den Bauplan des Schöpfers noch einmal nachzudenken" und „die Ordnung in dem scheinbar zufälligen Nebeneinander der Dinge, die Gesetzmäßigkeit im scheinbar willkürlichen Ablauf des Geschehens, den Sinn in der scheinbaren Sinnlosigkeit zu entdecken" (S. 23). Daraus ergibt sich schließlich zwangsläufig auch die Folgerung, daß „bei allem Wechsel stilistisch künstlerischer Strebungen das Kunstideal als solches sich immer gleich geblieben ist: Das sinnlich wahrnehmbare Tonmaterial durch geeignete Bearbeitung aus einer jeweils sich ändernden seelischen Einstellung heraus in den Bereich geistiger Sinnhaftigkeit zu erheben und damit den Menschen über sich hinauswachsen und an einer höheren Welt teilhaben zu lassen. Bei sehr verschiedenen Wegen blieb also das Ziel, wenn man es nur weit genug steckt, stets dasselbe" (S. 109).

Ich habe diese Betrachtungen, die einen sehr wesentlichen Teil des vorliegenden Buches bilden, deshalb von den anderen gesondert, weil sie meines Erachtens mit jenen zuerst dargestellten Fragen und Antworten, bei denen sich der Verf. auf dem Boden exakter Wissenschaft bewegt, nicht zu einer höheren Einheit verschmolzen sind und verschmolzen werden können, und weil es mir zunächst darauf ankam, die Ergebnisse herauszustellen, die mir für die Frage nach den Aufgaben unserer Disziplin und ihrer Berechtigung so wesentlich erschienen, daß sie für weitere Erörterungen als Grundlage dienen können. Das können aber meines Erachtens die zuletzt dargestellten Anschauungen des Verf., die in das Gebiet der Metaphysik, der Geschichtsphilosophie, der Philosophie der Ästhetik oder auch das der Antroposophie weisen, unbeschadet ihrer hohen idealistischen Werte nicht. Das im einzelnen nachzuweisen, ist hier nicht angängig. Es erforderte ein neues Buch. Nur zwei Thesen seien herausgegriffen und ihre Fragwürdigkeit kurz beleuchtet.

Der Verf. sagt: Aufgabe der Wissenschaft ist es, „den Bauplan des Schöpfers noch einmal nachzudenken" und „Ordnung", „Gesetzmäßigkeit" und „Sinn" in der Geschichte „zu entdecken". Das hat schon einmal ganz ähnlich Joh. Kepler gesagt und gehört überhaupt in den Gedankenkreis der (Musik-)Geschichtsschreibung der Renaissance. Verwandte Anschauungen klingen dann wieder in der Musikgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts (bei Ambros, Riemann) auf, die in den engen Beziehungen zwischen dem Klangbewußtsein der Renaissance und der Romantik gründen. Die jeweils vorangegangenen Epochen wurden als „vorbereitende" betrachtet und ihre musikalischen Formen als Vorformen zu den ihrigen. Als endgültige Vervollkommnung erschien die jeweils zeitgenössische Musik. Ein entsprechend „historisches Bewußtsein" muß man auch bei dem Verf. annehmen, obwohl es nicht deutlich ausgesprochen wird. Aber der eingangs niedergelegte Satz, daß es einer großartigen Entwicklung bedurfte, „bis unsere (d. h. deutsche) Musik ihre heutige Weltgeltung erlangte" (S. XI), liegt doch ganz auf dieser Ebene. Und daraus erklärt sich auch erst die zweite, hier zu besprechende These von der Unveränderlichkeit des „Kunstdeales". Sie ist nur möglich auf Grund der Annahme, daß Musik eine Kunst ist und daß die musi-

kalischen Werke Objektivationen des menschlichen Geistes sind, die dem Dasein als eigengesetzliche Formen gegenständlich gegenüberstehen und das Dasein wiederum „formen" können.

Die Voraussetzungen für diese (Musik-)Geschichtsbetrachtung erscheinen mir nun aber unhaltbar. Endgültiges darüber könnte freilich erst auf Grund einer umfassenden Geschichte der Musikgeschichtsschreibung gesagt werden, die leider noch nicht vorliegt. Aber soviel ist doch sicher, daß in einer Musikauffassung, die Musik als Ausdruck seelischer Empfindungen (der Verf. definiert auf S. 10 Musik als „geistdurchtränktes tönendes Abbild seelischen Geschehens") erfaßt, für bestimmte musikalische Formen (z. B. die sogenannte „Gebrauchsmusik") kein Platz ist. Sie wird einfach aus dem ästhetischen Bewußtsein gestrichen. Nun sind uns aber gerade in unserer Zeit und nicht zuletzt durch die musikwissenschaftlichen Forschungsarbeiten der letzten Jahrzehnte neben der „Gebrauchsmusik" wieder so viele Arten von Musik und Musizieren gegenwärtig geworden, daß wir nicht mehr an die These von der Musik als (ausschließlichem) Ausdruck seelischer Empfindungen glauben und mithin auch nicht mehr jene Musikgeschichtsbetrachtung als Grundlage für uns anerkennen können. Weiterhin ist dann aber auch für uns nicht mehr ein „gleichbleibendes Kunstideal" oder wie Besseler es einmal ausgedrückt hat die „Idee eines zeitlosen Musikalisch-Schönen" denkbar, da die Voraussetzungen — die musikalischen Werke stehen als eigengesetzliche Formen dem Dasein gegenständlich gegenüber — nicht aufrechtzuerhalten sind. Der Musik sind „gegenständliche Beziehungen" ursprünglich fremd (im Gegensatz zur Malerei und Plastik). Sie entspringt als Improvisation einem gemeinschaftlichen Gleichgestimmtsein, und nur auf einer sehr späten Kulturstufe nähert sie sich dem Gegenständlichen, wobei immer eine Entfernung vom rein Musikalischen zu verzeichnen ist.

Aus dem Angeführten dürfte klar geworden sein, warum ich die Wendung ins „Metaphysische" nicht als Grundlage für die Beantwortung der Frage nach der Daseinsberechtigung unserer Wissenschaft ansehen möchte. Darin stimme ich aber mit dem Verf. überein, daß die Musikwissenschaft vor ihrer Isolierung als einer nur historischen Angelegenheit zu schützen und zu zeigen ist, daß sie mehr bedeutet als eine Beschäftigung mit toten Dingen, mehr auch als selbstgenügsames Wissen um die Vergangenheit und sogar mehr als ein Hilfsmittel zum formalen Verständnis unseres eigenen musikalischen Schaffens. Und das ist ihm ja in nahezu erschöpfender und sehr schöner Weise gelungen. Ich würde sogar noch einen Schritt weitergehen und sagen: Die Musikwissenschaft hat heute eine führende Rolle im musikalischen Schaffensprozeß selbst zugewiesen bekommen. Sie hat mit dem Künstler als Verbündetem um einen neuen musikalischen Stil überhaupt zu ringen. Sie ist deshalb heute aus dem Kreis der Geisteswissenschaften nicht nur nicht wegzudenken, sondern sie hat eine der dringlichsten Missionen innerhalb des kulturellen Wiederaufbaues unserer Nation zu erfüllen. Das ist ihre neue Aufgabe. Und wenn sich diese Aufgabe auch nicht mehr mit denen eines früheren Wissenschaftsbegriffes deckt, so ist demgegenüber zu sagen, daß der Wissenschaftsbegriff nichts Feststehendes ist, sondern ebenso Wandlungen unterworfen ist wie unsere Anschauungen von Kunst, Staat und Leben überhaupt.

Gerhard Pietzsch, Dresden

Mitteilungen

Spanisch Rohr als Anreißmaterial für Cembalosaiten.

Beim Cembalo werden die Saiten bekanntlich von elastischen Zungen angezupft, die in kleinen Brettchen (Docken) befestigt sind, welche auf den hinteren Tastenenden stehen. Als Material für diese Anreißzungen verwendet man seit Pascal Taskin (1723—1793) bis heute Leder. Vor Taskin wurden statt der Lederzungen solche aus Rabenkielen benutzt, daher auch im Deutschen der Name Kielflügel. Der Wechsel hatte zur Zeit Taskins seinen Grund im Wandel des Klangideals vom schärferen zum weicheren Klang. Federkiele verursachen durch ihre größere Härte auch einen schärferen Klang als das weichere und nachgiebigere Leder.

Im heutigen Cembalobau hat man sich jedoch nicht freiwillig auf die ausschließliche Verwendung von Lederzungen beschränkt, sondern wurde durch die Knappheit von Rabenfedern dazu gezwungen. Krähenfedern sind, wie Versuche gezeigt haben, nicht kräftig genug, so daß man genötigt war, die Cembali aller Epochen mit Lederzungen zu versehen.

Bei Versuchen, die aus diesen Gründen am Berliner Musikinstrumenten-Museum angestellt wurden, kam der Restaurator Adolf Hartmann auf die Verwendung von Spanisch Rohr. Zungen aus diesem Material bewiesen ihre mechanische Eignung und brachten auch klanglich äußerst

zufriedenstellende Ergebnisse. Die Streifenform, in der Spanisch Rohr zum Stuhlflechten in den Handel kommt, erlaubt den denkbar bequemen Einsatz im Cembalobau ohne vorheriges Bearbeiten.

Das Staatliche Institut für Deutsche Musikforschung stellt diese Erkenntnis dem deutschen Musikinstrumentenhandwerk zur Verfügung und bittet um Mitteilung über die gemachten Erfahrungen. Hans-Heinz Dräger, Berlin

*

Die Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte, die von Prof. Dr. Ludwig Schiedermair (Bonn) 1933 gegründet wurde und seitdem in Verbindung mit dem Landeshauptmann der Rheinprovinz und unter Mitwirkung von Prof. Dr. Karl Hasse (Köln), Prof. Dr. Ernst Bücken (Köln), Prof. Dr. Hermann Unger (Köln), Walter Trienes (Köln) und Alfons Krüll (Köln) geleitet wird, veranstaltete auch in den letzten Jahren Tagungen, die in Bonn und in München-Gladbach stattfanden. Hierbei wurden unter anderem folgende Vorträge gehalten: Dr. Karl Dreimüller, „Die Musik in den geistlichen Spielen des deutschen Mittelalters" und „Ziele und Wege der musikalischen Denkmalpflege (rheinische Orgeln)"; Prof. Dr. Wilhelm Kahl, „Kenner und Liebhaber im rheinischen Musikleben des 19. Jahrhunderts" und „Karl v. Noorden als Musikschriftsteller"; Dr. Paul Greeff, „Der Dirigent und Komponist Georg Rauchenecker"; Heinrich Nelsbach, „Die musikalische Vorgschichte des Rheinlandes"; Dr. Paul Mies, „Karl Leibl, der Vater des Malers, in musikalischer und erbmäßiger Beziehung". Sobald es die Zeitlage erlaubt, werden die Tagungen in anderen rheinischen Städten fortgesetzt. Sie erfreuten sich bisher einer regen Anteilnahme auch seitens weiterer Kreise. Die nächste Tagung soll in Krefeld stattfinden.

Prof. Dr. Herbert Birtner wurde mit der vertretungsweisen Wahrnehmung des planmäßigen außerordentlichen Lehrstuhls für Musikwissenschaft an der Universität Graz beauftragt.

Dr. Reinhold Merten, bisher erster Kapellmeister des Reichssenders Leipzig und Leiter der Abteilung für musikalisch-akustische Grenzgebiete der Zentralleitung Technik der Reichsrundfunkgesellschaft, hat einen Lehrauftrag für Angewandte Musikwissenschaft an der Universität Freiburg i. Br. erhalten. Gleichzeitig hat das neugegründete Institut für Rundfunkwissenschaft in Freiburg i. Br. (Leitung: Prof. Dr. Roedemeyer) einen Forschungsauftrag an Dr. Merten vergeben. Das Fach der Angewandten Musikwissenschaft ist damit zum ersten Male an einer deutschen Universität durch einen Lehrauftrag vertreten.

Theodor Biebrich, der sich besonders als Geschäftsführer der einstigen Internationalen Musikgesellschaft, der Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft und der Neuen Bachgesellschaft auch um die Musikwissenschaft verdient gemacht hat, vollendete das 40. Jahr seiner Tätigkeit im Hause Breitkopf & Härtel und wurde bei diesem Anlaß zum Verlagsdirektor ernannt.

Am 31. August 1940 starb in Leipzig Dr. Viktor Alexander Carus. Carus war Mitarbeiter an der „Bibliographie des Musikschrifttums" und hat sich um diese Veröffentlichung sehr verdient gemacht. Das Institut verliert in ihm einen wertvollen Mitarbeiter, dessen Name unvergessen bleiben wird.

*

Nachtrag zum Verzeichnis der i. J. 1939 gedruckten musikwissenschaftlichen Dissertationen

Leipzig. Fritz Oeser, Die Klangstruktur und ihre Aufgabe in Bruckners Symphonik. Musikwissenschaftlicher Verlag, Leipzig 1939. — Erich Schmidt, Über den Aufbau rhythmischer Gestalten (Fach Psychologie). — Elsa Freifrau v. Zschinsky geb. Troxler, Gaetano Pugnani. 1731—98. Ein Beitrag zur Stilerfassung italienischer Vorklassik. Atlantis-Verlag, Berlin 1939.

*

Druckfehlerberichtigung. In dem Aufsatz über Beethovens Werkthematik von Walter Engelsmann im letzten Heft, S. 106, Beispiel 5, hat die erste über dem System befindliche Verklammerung (der Notenfolge: *e-dis-e-fis-g-fis*) die Bezeichnung y_3 (nicht y_2) zu tragen, wie aus dem zugehörigen Text S. 109, Zeile 1 hervorgeht.

Verantwortlich: Prof. Dr. Rudolf Steglich, Erlangen, Danziger Straße 17
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38

Archiv für Musikforschung

Herausgegeben im Auftrage des
Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung

5. Jahrgang 1940 Heft 4

Zur Erforschung des europäischen Volksliedes

Von Walter Wiora, Freiburg i. Br.

Der Wert eines Buches hängt nicht nur vom Verfasser ab, sondern auch vom Leser. Wieviel es der Wissenschaft nützt, beruht nicht nur darauf, wie wertvoll es in sich ist, sondern auch wie es ausgewertet wird. Das gilt zumal von Büchern, die mehr als sicheres Wissen neue Ideen und Anregungen vermitteln. Werner Danckerts kühne Synthese „Das europäische Volkslied"[1] ist ein solches Buch. Seine Bedeutung für den Fortschritt der Volksliedforschung und Musikwissenschaft wird darum wesentlich davon abhängen, wie seine Leser es benützen: ob sie es als grundlegendes Standwerk und Vorbild moderner Forschung bewundern und seine Thesen als fertige Ergebnisse übernehmen, oder ob sie es als anfechtbares Privatsystem aburteilen und teilnahmlos an ihm vorübergehen, oder ob sie sowohl seinen Ideen wie seinen Irrtümern gerecht zu werden suchen, jene weiterführen und aus diesen lernen und so das Buch weder als schon geglückte Synthese hinnehmen noch unproduktiv ablehnen, sondern als ein Experiment oder Sprungbrett für ein künftiges Gesamtbild vom europäischen Volkslied auswerten.

Die dritte Auffassung scheint uns die allein wissenschaftliche zu sein. Bei aller Anerkennung des Gedankenreichtums und weiten Horizontes, der Belesenheit und Arbeitsleistung des Verfassers sind wir davon überzeugt, daß sein Buch sich nur dann fruchtbar auswirken kann, wenn man es mit strenger und zugleich produktiver Kritik liest und zum Anlaß methodologischer Besinnung nimmt. Welches sind die Aufgaben und Voraussetzungen einer umfassenden Darstellung des europäischen Volksliedes? Welche Fragen sind zu stellen, und wie lassen sie sich beweiskräftig lösen? Was gibt es für Methoden, um zu sicheren Ergebnissen zu gelangen? Die folgenden Ausführungen sollen dazu beitragen, dies zu klären[2].

[1] 1939, Bernhard Hahnefeld Verlag, Berlin. Etwa gleichzeitig erschien im selben Verlag Danckerts Büchlein „Grundriß der Volksliedkunde".

[2] Vieles kann hier nur gestreift werden. Zur Ergänzung siehe die einschlägigen Stellen in meinem Buch „Die deutsche Volksliedweise und der Osten", 1940, S. 4ff., 12ff., 20, 23ff. u. a.

I. Der Gegenstand

Nach Danckerts einleitenden Sätzen (S. 3f.) soll Gegenstand des Buches nicht der Volksgesang des Erdteils Europa sein, sondern das Volks-„Lied" der abendländischen Kultur. „Das europäische Volkslied bestimmt sich uns als das volkläufige Lied der abendländischen Geschichtsvölker und der angrenzenden europäischen ‚Randvölker', die von der geschichtlichen Lebensdynamik der abendländischen Kultur berührt worden sind . . . Nur das europäische, von den abendländischen Kernvölkern geschaffene und von ihrer Musikkultur berührte Melos ist Liedmelos im eigentlichen Sinne."

Damit rührt Danckert an ein großes, begeisterndes Thema: „Das europäische Lied als Ausdruck der abendländischen Hochkultur" (S. III), als eine Erscheinung von ähnlicher Eigenart wie die abendländische Mehrstimmigkeit, Instrumentalmusik und Notenschrift. Er rührt an die Frage nach dem Wesen und Werden des abendländischen Typus von Strophenlied und liedmäßiger Melodie als plastischer Zeitgestalt: wie sich aus vielfältigen Vorformen dieser Typus herausbildet, wie er von der Entwicklung der Denkformen des abendländischen Geistes mitbestimmt, von seinen Modellen, Zeit- und Raumgebilde vorzustellen, geprägt und von der „musica" als den Normen des Tonsystems und Rhythmus geregelt wird, wie er sich gegen andere Arten des Volksgesanges durchsetzt, die Melodik aller Gruppen und Gattungen: der Kinder, der Hirten, des Erzählgesanges usf. durchdringt, allmählich zur Alleinherrschaft bei den abendländischen Völkern gelangt und über deren Grenzen hinaus nach Osten und Süden und über die Meere ausstrahlt.

In der Ausführung aber ist dieses Thema keineswegs der eigentliche Gegenstand des Buches. Es wird nicht exponiert und substanziell durchgeführt, sondern klingt nur an. Die Beschränkung auf das Lied der abendländischen Kultur erscheint etwas äußerlich: mehr als Rahmen denn als Thema, und wird zudem nicht eingehalten. Fast alle europäischen Völker, auch z. B. Russen und Esten, werden behandelt, und zwar nicht nur in Hinsicht auf ihre Beziehungen zum abendländischen „Lied". Und andererseits bleiben grundwichtige Seiten der Geschichte dieser Form, wie die Entfaltung gewisser „architektonischer" Melodietypen im Mittelalter und der Renaissancezeit und deren Ausstrahlung in den Osten, wo sie noch heute tausendfältig fortleben, unentdeckt (siehe unten). So erscheint das Buch nicht so sehr als eine geschlossene Darstellung des abendländischen Volksliedes in seinem Wesen und Geschichtsverlauf, denn als eine Überschau über das volkläufige Lied der europäischen Völker überhaupt, in der die germanischen und romanischen verhältnismäßig ausführlich und andere, zumal die westslawischen, flüchtig behandelt werden.

Gar nicht einbezogen ist das griechische Volkslied. „Einen lappischen Juoigosruf, einen wotjakischen Hirtengesang, aber auch eine neugriechische (von arabisch-islamischer Musikkultur völlig überformte) Volksweise empfinden wir deutlich als Gebilde, die von den zeugenden Formkräften des Abendlandes völlig unberührt geblieben sind" (S. 3). Dieses Urteil trifft jedoch nur für einen — wenn auch erheblichen — Teil der griechischen Volksweisen zu. Andere gehören zu abendländischen, wieder andere zu alteuropäischen Typen oder sind ihnen verwandt[1]. Grie-

---

[1] Z. B. *Παχτίκου* 260 *δημώδη ἑλληνικὰ ᾄσματα* (Athen 1905), Nr. 188 (vgl. Ditfurth, Fränk.

chenland ist ein hauptsächlicher Schauplatz des wechselvollen Widerstreites zwischen Orient und Okzident im Volksgesang[1] und gehört wohl zu den wichtigsten Rückzugsgebieten alteuropäischer Melodik. Auf textliche Zusammenhänge mit dem deutschen Liede wird mehrfach in unserem Volksliedwerk hingewiesen[2].

Hinsichtlich der Begriffsbildung und Terminologie ist der Unterschied zwischen dem europäischen Volkslied im allgemeinen und dem abendländischen Volks-„Lied" im besonderen nicht zu umgehen. Soweit beispielsweise das slawische Volkslied „von der geschichtlichen Lebensdynamik der abendländischen Kultur nicht berührt ist", gehört es gleichwohl zum europäischen Volkslied.

Der Grundbegriff Volkslied wird von Danckert an einigen programmatischen Stellen seltsam verengt und andererseits erweitert. „Erst das Erwachen zur hochkulturellen Lebensform, zur Geschichtlichkeit, ermöglicht ein Volkslied im engeren Sinne. Geschichtliche Lebensreize wecken das Lied aus dem Schlummer primitiver Gemeinschaftskunst, führen es allmählich ästhetischer Eigenständigkeit entgegen; doch der Fortbestand der ‚primitiven' Grundlage sichert seinerseits den neuerstehenden Gebilden Lebenskraft und organisches Wachstum" (S. 4f.). Aus dem Bestreben, die „Mutterschichten" der Hochkulturen von den Naturvölkern scharf abzuheben, wird hier Herders Volksliedbegriff auf den Kopf gestellt. Wie die „Stufen des Wachseins" und der „volklichen Bewußtwerdung" sich im Singen auswirken und wie weit sie das bodenständig urwüchsige Volkslied gefördert und gefährdet haben, zu dieser vielerörterten Frage kann die Wissenschaft nur durch strenge Untersuchungen Wesentliches beitragen. Die Stufen volklichen und nationalen Wachseins, der Aufstieg zu volklicher Eigenkultur und das „Erwachen der Völker" zu politischen Nationen sind hierbei auseinanderzuhalten (S. 4). Mit letzterem hebt nicht das Volkslied an, sondern das Nationallied.

Der Gegensatz zwischen „Geschichtsvölkern" und „Randvölkern" ist etwas unscharf und kann zu Mißverständnissen führen. Der Volksgesang hat, wie Danckert einmal selbst betont (S. 5), seine recht eigene Geschichte, die nicht darin aufgeht, Reflex der Geschichte der Hochkunst zu sein. Auch der Volksgesang der Ostvölker ist nicht geschichtslos. Auch er hat Wandlungen und Entwicklungen eigener Art durchgemacht, obschon nicht in demselben Maße wie der deutsche. Danckert selbst deutet auf diese Geschichtlichkeit, wenn er darauf hinweist, daß das östliche Bauerntum mehrfach spontan Gemeinschaftsstile gebildet habe (S. 326). Das Hauptbeispiel, der „neue Stil" des ungarischen Volksliedes, bedarf allerdings einer gewissen Einschränkung, da er weitgehend auf west- und mitteleuropäische Melodietypen zurückgeht (siehe unten).

II. Die Fragen

Ein Hauptverdienst des Buches ist seine nachdrückliche Hinwendung zu wesentlichen Fragen. Zwar sind die meisten von ihnen noch nicht spruchreif; ihre Lösung

Vldr II, Nr. 380, DVldr III, 140 u. a.), 200, 77, 105, 130, 131. Vgl. auch urtümliche Gebilde wie Nr. 70 oder 12 und neuere Stilmischungen wie Nr. 62.

[1] In einem betonten Sinn europäisch ist die Volksdichtung der griechischen Freiheitskämpfe.

[2] DVldr II, 45—56, 225—235 u. a. Über melodische Verwandschaften siehe ebenda II, 137 und 239. Starke Beziehungen bestehen zwischen den Volksliedern der Griechen und der Balkanvölker.

setzt eine Menge von Untersuchungen voraus, die bisher zumeist nicht einmal begonnen worden sind. Ebenso notwendig aber wie die Einsicht, daß wir nicht ernten können, wo man nicht gesät hat, ist es, uns schon jetzt auf die wesentlichen Fragen „auszurichten", um so der Einzelarbeit Sinn und Zusammenhang zu geben. Lahme, gedankenarme Kleinarbeit ohne beschwingende und konzentrierende Zielsetzung ist von der Gangart echter Wissenschaft nicht weniger weit entfernt als vorschnelle Synthese, die den mühsamen Weg zu den Zielen überspringen möchte.

Es ist aber ein Unterschied, Fragen nur zu berühren oder ausdrücklich zu stellen und förmlich auszuarbeiten. Methodische Forschung sucht sie auf, wo immer sie in Scheinlösungen verborgen sind, und hält sie offen. Sie verschärft und vertieft, entwirrt und ordnet die Probleme.

Zu schildern, was sich unmittelbar vorfindet: daß es hier Bylinen gibt und dort Pastourellen, hier Pentatonik und dort sonderbare Taktarten, ist nur Beginn und Grundlage der wissenschaftlichen Erforschung des europäischen Volksliedes. Darüber erheben sich folgende einander überschneidende Themenkreise:

A. Eine erste dringliche Aufgabe nennt Danckert mit Recht die „Erforschung der jeweiligen Geschichtstiefe" (S. 18). Sie ist ein Hauptstück des Unternehmens, aus dem gegenwärtigen Zustand und den im allgemeinen spärlichen älteren Quellen die Geschichte des Volksliedes zu erschließen. Die historische Volksliedforschung untersucht zunächst die Geschichte der Melodien, Typen, Formen, Erscheinungen, die uns im bunten Nebeneinander der Aufzeichnungen und Schallaufnahmen gegeben sind. Wann und wo und wie sind sie entstanden? Was haben sie im Laufe der Zeiten durchgemacht? Wie folgen sie chronologisch aufeinander, und wie hängen sie genetisch miteinander zusammen?

Auf dieser Grundlage ist die Geschichte des deutschen, französischen usw. Volksliedes aufzubauen. Wir untersuchen ihre Abschnitte und Zeitstile, Entwicklungen und Wandlungen, das Hereinragen aus der Vergangenheit in die Gegenwart, das Fortleben und die Rückzugsgebiete, die Zusammensetzung der Liedbestände aus Altersschichten, die Gliederung und Schichtung des geschichtlichen Gesamtverlaufs, das Verhältnis von Beharrung und Veränderung, die übergreifenden Zusammenhänge. In irrtümliche Antworten eingehüllt, stecken solche Fragen z. B. in Danckerts Geschichtsbild der deutschen Volksweise („Rastlose historische Dynamik", „tiefgehende stilistische Umbrüche" u. a.).

Zahlreich sind die Themen aus der Vor- und Frühzeit, die Danckert anschneidet: altnordische, altkeltische, altslawische Melodik, „musikalische Entsprechung zur Ursprache der Indogermanen", „pflanzerisch-bäuerlicher Altstil" usf. In erhöhtem Maße ist freilich auf diesem problematischen Gebiet das Offenhalten und Ausarbeiten der Fragen erforderlich. Bevor wir „Bilder alteuropäischer Musikübung" zeichnen können (doch andererseits ohne bei dem starren Bedenken: was wissen wir überhaupt von dieser fernen Vergangenheit? stehen zu bleiben), müssen wir die Vorfrage stellen: wie ist hier wissenschaftliche Erkenntnis zu ermöglichen?

B. Ein zweiter Themenkreis ist die ethnische Eigenart im Volkslied. Wir fragen nach den Stilen der Völker, Rassen, Landschaften, nach „musikalischen Mundarten", „tönenden Stammeseigentümlichkeiten" usf. Welche Eigenschaften

hat z. B. der deutsche Volksgesang? Inwieweit sind sie bleibend oder geschichtlich begrenzt, allgemein oder auf Schichten und Landschaften beschränkt, alleinherrschend oder miteinander im Widerstreit, spezifisch deutsch oder auch bei anderen Völkern anzutreffen? Welches sind die Kennzeichen der Völker hinsichtlich der Tonalität, des „nationalen Tempos", der Vortragsart, welche Gattungen und Gefühlskreise lieben sie, wie unterscheiden sie sich z. B. im Rhythmus des Marschliedes, in der Haltung der Andacht, in den Tonfällen des Erzählgesanges? Was kann die Volksliedkunde zur Charakteristik der Völker, Stämme und Rassen beitragen?

Danckerts Ausführungen zu diesem Thema sind reich, werden aber nicht immer dem Geschichtlich-Lebendigen, Spannungserfüllten eines „Wesens" oder „Charakters" gerecht. Er neigt dazu, die wirklich wesentlichen Züge eines Volkes als Konstanten anzusehen, die alle Wandlungen überdauern, und nennt diese Wandlungen „zeitbedingte Verkleidungen" (S. 22). Hier aber liegen gerade hauptsächliche Fragen: Welche Eigenschaften z. B. der deutschen Melodik sind unverändert beharrlich, und welche haben sich im Laufe der Zeiten gewandelt? Inwieweit sind Wandlungen, die durch Lieder wie *Syt willekomen, heirre kerst, Ich stund an einem Morgen, Unter der Linden grüne, In des Gartens dunkler Laube, Nur der Freiheit gehört unser Leben* usf. bezeichnet werden, Wandlungen nur der Oberfläche oder des Wesens?

Über die Grenzen der Volksliedforschung hinaus führt die Deutung musikalischer Erscheinungen als Ausdruck des Volkscharakters. Die Merkmale deutscher Melodik sind Ausdruck von Denk- und Anschauungsformen, leibseelischen Haltungen und Strebungen, Gefühlskreisen und Bewegungsstilen des deutschen Volkes; sie sind aus ihnen zu verstehen und tragen zu ihrer Erschließung bei.

Danckert betont gemäß seiner von Rutz und Becking herkommenden Gedankenrichtung vor allem die „Grundformen der Bewegtheit, die in Klang und Wort als Urbilder gestaltender Dynamik eingehen" (S. 2), und sieht in ihrer Ergründung „die Schlüsselstellung der vergleichenden Liedforschung im Bereiche der Volkskunde" (S. 1). „Tiefer [als die Erforschung der Texte] — eben ins Wurzelreich elementarischer Bewegtheit — vermag ohne Frage die vergleichende Melodieforschung zu dringen" (S. 2). „Stets wurzeln Singart, Tongebung und allgemeine melodische Bewegtheit im Elementaren leibseelischer Haltung, gleichlautend in Gebärde und Gebaren, in Gestus, Schritt, tänzerischem Ausdruck. Letzthin sind es elementare Gegebenheiten der Rasse und Konstitution, die hier zur tönenden Erscheinung empordrängen" (S. 18f.).

In bemerkenswerten Sätzen spricht diesen völkerpsychologischen Ansatz schon 1886 Chr. Bartsch aus (Dainu Balsai, Melodien litauischer Volkslieder, I, S. VII). Er beginnt seine Einleitung mit einem Hinweis auf die Wichtigkeit der Musik als „Offenbarungselement seelischen Lebens und geistigen Schaffens. Wie dürfte man hoffen, den Vers und seine metrischen Grundformen anders erklären zu können, als indem man sie auf gewisse Taktanordnungen zurückführt, welche bereits vor jedem Wort im naiven Belauschen des Herzschlages empfunden und dann auch von dem dichtenden Ingenium als Prägeformen für Gedanken, ja schließlich als Gesetze für die Aussprache einzelner Wörter angenommen sind. Das mehr oder weniger deutliche Vorhandensein solcher metrischen Grundformen wie das Ausgestalten dieser Formen selbst, das man in nationalen Tänzen und Gesellschaftsspielen beobachten kann, muß gewiß für den Völkerpsychologen von großem Werte sein; die Volksseele liegt in diesen Bewegungen und schaut aus der Ordnung derselben heraus. Man darf mit Recht annehmen, daß sich die Grundbeanlagung eines Volkes, und damit seine Rassenzugehörigkeit, mehr in solchen Formen, verbunden mit der nationalen Musik, als im nationalen Wort ausprägen wird".

C. Mit der Eigenart eines Volkes ist zugleich sein Unterschied zu anderen Völkern mitgegeben. Die vergleichende Forschung fragt in einem nach den Eigentümlichkeiten, Gemeinsamkeiten und Unterschieden der ethnischen Gruppen. Darüber hinaus untersucht sie:

1. Den ethnischen Ursprung der Lieder, Formen und Stile und den jeweiligen Anteil der Gruppen an ihrer Entstehung und Wandlung. „Leitbilder und Grundkräfte des Wandels sind vor allem im allgemeinsten Bewegungshabitus zu erblicken, sie wurzeln in Formkreis und Rasse, geringerenteils auch in kulturellen Vermächtnissen, geschichtlichen Überlieferungsreihen" (S. 20). In diesem Allgemeinurteil über die Grundlagen des Umsingens sind mehrere noch ungelöste Fragen beschlossen. Bei ihrer Untersuchung ist die unmittelbare und mittelbare Auswirkung der Rassen zu unterscheiden. Was als Eigenbesitz in einem Volkstum wurzelt, ist mittelbar stets auch in einer Rasse gegründet.

2. Die Beziehungen von Volk zu Volk, von Landschaft zu Landschaft, von Gruppe zu Gruppe; die Ausstrahlungen z. B. der deutschen Volksmelodik nach Norden und Osten; die Liedgemeinschaft etwa zwischen Frankreich, Westdeutschland und den Niederlanden; die Stellung der Grenzländer und Volksinseln zu den fremden Nachbarn; das Aneignen und Umformen übernommenen Gutes, die Befruchtung durch fremde Anregungen, die schöpferische Selbstbehauptung gegen fremde Einflüsse und die Überfremdung bis zum Verlust eines eigenen Melodiebestandes.

3. Die Verbindung und Verschmelzung verschiedener Gruppen, z. B. die „Wachstumsgemeinschaft von Angelsächsischem und Keltischem" im englischen Lied (S. 99ff.).

4. Die Zusammenhänge der Völker mit Rassen, Räumen und Kulturen. Wie weit beruhen z. B. die musikalischen Unterschiede der skandinavischen Völker auf rassischen Unterschieden? Danckert bringt diese Völker vorschnell mit Formkreisen und mit Unterarten der nordischen Rasse zur Deckung.

5. Den Zusammenschluß zu Völkergruppen und Kulturkreisen; die Gemeinsamkeiten z. B. der keltischen oder der westgermanischen Völker; die Übereinstimmungen der Hirtenmelodik in den Alpen, Karpaten und in Skandinavien; die Gliederung, Gewichtsverteilung und Einheit der europäischen Volksmelodik überhaupt.

6. Ihr Verhältnis zur Melodik anderer Erdteile und Kulturen, die Unterschiede, Gemeinsamkeiten und wechselseitigen Beziehungen, z. B. die Unterschiede orientalischer und abendländischer Ornamentik und Formgestaltung, die Ausstrahlung europäischer Melodik auf den Orient und umgekehrt die Einwirkungen vorderasiatischer Musik auf Süd- und Osteuropa.

Die Liedgemeinschaft zwischen den Mittelmeervölkern in alter Zeit bezeugt neben Feststellungen der vergleichenden Musikwissenschaft u. a. jener berühmte Bericht Herodots, mit dem Oskar Fleischer 1899 den ersten Band der SIMG einleitete: „Die Ägypter haben unter anderen merkwürdigen Stücken einen Gesang, der in Phönikien, Kypern und anderwärts gesungen, aber bei jedem Volke anders genannt wird. Er hat viele Ähnlichkeit mit demjenigen, welchen die Griechen unter dem Namen Linos singen."

D. Ein letzter Fragenkreis betrifft die Stellung des Volksliedes in den Sozial- und Lebensformen der europäischen Völker und seine Wandlungen gemäß den Veränderungen dieser Formen (Industrialisierung, Verstädterung u. a.). Diesseits vorgefaßter Theoreme ist induktiv zu untersuchen, wie das Volkslied im Schichtenbau der Kulturen steht, was es von den Schichten der Kenner und Liebhaber

empfängt und was es ihnen gibt. Inwieweit ist das europäische Volkslied die Grundlage der europäischen Musikkultur überhaupt? Wie weit und wann wird es von den Zeitstilen der Kunstmusik erfaßt? Wie entwickelt es sich in den Ländern und Landschaften, in denen keine eigene musikalische Hochkunst besteht? Wie steht das freie, bodenständige Volkslied zu den übrigen Grundformen des Volksgesanges: zum politischen und Kirchenlied, Schul- und Vereinslied, volkstümlichen und Straßenlied? Bei Danckert werden diese anderen Formen wenig berücksichtigt. Das französische Straßenlied, die russischen Tschastuschki, das volkstümliche Lied in Ungarn erwähnt er mit wenigen Worten, das politische Lied der europäischen Völker im 19. und 20. Jahrhundert so gut wie gar nicht. Dadurch wird das Geschichtsbild der neuen Zeit hier wie auch sonst in der Volksliedforschung einseitig. Es gehört zu den wesentlichen Zukunftsaufgaben einer umfassenden musikalischen Volksforschung, darin einen Wandel zu schaffen. Es gilt, die volle Wirklichkeit des Volksgesanges zu betrachten und das mündlich fortgepflanzte, bodenständige Volkslied in seinem Zusammenhang und Widerstreit mit den übrigen Formen zu sehen.

III. Die Quellen

Danckerts Werk ist der Versuch eines einzelnen, „den ganzen Kreis der europäischen Liedbildungen zu überschauen", „die Ergebnisse der nationalen Forschungszweige einer vergleichenden Überschau einzufügen" und so „das bisher Gewonnene zusammenzufassen" (S. 1). Die Melodik steht dabei im Vordergrund, doch werden die beiden anderen Seiten des Volksliedes: Text und Stellung in Leben und Volk, nicht ausgegrenzt, sondern mitbehandelt.

Die erste Voraussetzung für das Gelingen eines solchen Versuches ist die Beherrschung der Quellen und Vorarbeiten. Damit meinen wir nicht eine vollständige Kenntnis auch des Nebensächlichen, sondern die Vertrautheit mit dem Wesentlichen. Beherrschung auch nur der wesentlichen Quellen und Untersuchungen des europäischen Volksliedes durch einen einzelnen ist jedoch schlechterdings unmöglich oder höchstens als Ergebnis einer spezialistischen Lebensarbeit zu ermöglichen.

Wer eine wissenschaftliche Gesamtdarstellung des deutschen Volksliedes unternimmt, muß selbstverständlich die deutsche Sprache beherrschen und die Lieder im Original lesen; Übersetzungen z. B. ins Französische sind kein vollgültiger Ersatz und bei weitem nicht zahlreich genug. Er kann ferner schwerlich die unmittelbare Anschauung des deutschen Volksgesanges und die erwanderte Kenntnis von Land und Leuten entbehren. Und schließlich muß er die wesentlichen Veröffentlichungen und das Quellengut der Archive durcharbeiten. Was aber für das deutsche Volkslied, gilt entsprechend auch für das dänische, das spanische, das russische, das serbische usf.! Wieviel Arbeit und Sprachenkenntnis sind erforderlich, um nur mit den Standwerken des slawischen Volksliedes vertraut zu werden! Zudem genügt es meist nicht, die jeweilige Hochsprache zu kennen, man muß auch Mundarten verstehen.

Obschon auf vielen Gebieten noch wenig und unsystematisch gesammelt worden ist, so liegt doch bereits eine riesige Masse von Veröffentlichungen, handschrift-

lichen Aufzeichnungen und Schallaufnahmen vor[1]. Schallaufnahmen werden von Danckert nur in wenigen Fällen[2], handschriftliche Aufzeichnungen fast gar nicht herangezogen. Nun sind aber diese für manche Gebiete einstweilen die wichtigsten und für andere sogar fast die einzigen Quellen. Wie läßt sich z. B. ein zureichendes Bild vom slowenischen Volkslied gewinnen, wenn man sich nur auf die wenigen veröffentlichten Lieder stützt und überhaupt nicht auf die mehr als 13000 Aufzeichnungen im Archiv zu Laibach?

Allerdings sind solche Quellen schwer zugänglich (ausgenommen die handschriftlichen Aufzeichnungen und Schallaufnahmen in den deutschen Volksliedarchiven). Aber auch unter den Veröffentlichungen werden viele von Danckert nicht herangezogen oder nicht ausgewertet. So beruht z. B. die Unzulänglichkeit des Kapitels über das tschechische Volkslied darauf, daß er nur einen Teil der Sammlungen benutzt. Gar nicht erwähnt, geschweige denn ausgewertet sind zumal die fünf Standwerke des mährischen Volksliedes von Sušil, Bartoš, Janáček und Váša[3] und fast gar nicht die älteren und geistlichen Quellen[4]. Ferner hat Danckert ein Quellengut, das für die Erforschung der Frühzeit entscheidend ist, nicht als solches erkannt: den „Gregorianischen Gesang" (siehe unten).

Auch in diesen Mängeln aber ist das Buch lehrreich. Es zeigt, wie eine zu schmale Quellenbasis irrtümliche und einseitige Anschauungen zur Folge hat, z. B. hinsichtlich der Geschichtstiefe des tschechischen Volksliedes. Es zeigt, wie schwierig es auch bei größtem Fleiß ist, den schon heute gewaltigen und ständig weiterwachsenden Quellenschatz zu beherrschen. Und es zeigt die Notwendigkeit, die verstreuten Quellen zu sammeln und die unveröffentlichten leichter zugänglich zu

1 Den Stand vor einigen Jahren zeigt für die Mehrzahl der europäischen Völker die von Danckert nicht erwähnte Bibliographie „Musique et chanson populaires", Paris 1934 (dazu siehe Bartók, Acta musicologica VIII, 1936, 97—101). Periodisch verzeichnet Neuerscheinungen die „Volkskundliche Bibliographie" (für die Jahre 1917—1924 hrsg. von E. Hoffmann-Krayer, seither von Paul Geiger). Schon 1905 erschien Pierre Aubrys „Esquisse d'une bibliographie de la chanson pop. en Europe". Bibliographische Zusammenstellungen enthalten ferner die beiden einzigen größeren musikalischen Überblicke über das europäische Volkslied vor Danckert (die gleichfalls von diesem nicht genannt werden): Julien Tiersots Abriß „La chanson populaire" in Lavignac-de la Laurencie: „Encyclopédie de la musique" (II/5, 1930, S. 2866—3014) und der Artikel „Song" in „Grove's Dictionary of music and musicians", 1928 (V, 1—76). Beide sind auch durch ihre lexikalische Zusammenstellung von Tatsachen und als Beispielsammlungen von Wert.

2 Z. B. S. 300f., 303, 273f., 329.

3 Unter den Sammlungen mit Melodien sind ferner nicht herangezogen: die tschechischen Sammlungen von Holas, Jindřich, Weis; das bulgarische Werk „Ot Timok do Vita", hrsg. von Vasil Stoin, 1928, das 4076 Melodien enthält; Otto Anderssons großartige Sammlung schwedischer Volkslieder in Finnland „Folkvisor. 1. Den äldre Folkvisan", 1934; die „Svenska Fornsånger" von Arwidsson (1834—1842); die französischen Sammlungen von Millien, Branchet-Plantadis, Casse et Chaminade, Barbillat-Touraine, Servettaz, Arnaudin u. a. Fast gar nicht ausgewertet sind Kolbergs gewaltiges Sammelwerk polnischer Volkslieder, die umfangreichen und bedeutenden Sammlungen des ukrainischen Volksliedes (siehe die genannte Bibliographie von 1934, S. 202ff. und 228), neuere wiss. Aufzeichnungen englischer und schottischer Volkslieder (ebenda S. 76ff.), der dritte Band des spanischen Sammelwerkes „Obra del Cançoner popular de Catalunya", der viele tonale und melodische Typen enthält, die teils spezifisch spanisch, teils Reste mittelalterlichen und alteuropäischen Gutes sein dürften, u. a.

4 Nicht erwähnt ist zumal das wichtige Kantional des Franus (1503; Neuausgabe von D. Orel).

machen. Nachdrücklich fordert Danckert selbst die Intensivierung des Sammelwesens. Mit vollem Recht bezeichnet er es als erste der „wichtigsten Gegenwartsaufgaben der Volksliedkunde“, „die noch vorhandenen Überbleibsel vorabendländischer Volksmusik, wie sie sich vor allem in den Randgebieten erhielten ..., endlich einmal durch großzügig angelegte Schallaufnahmen der Forschung zu erschließen und vor unwiederbringlichem Verlust zu bewahren“ (S. 18). So wichtig andere Aufgaben der Musikwissenschaft und Volksliedforschung sein mögen — die Sammlung der verklingenden Reste alteuropäischer Melodik ist die dringlichste von allen.

IV. Die bisherige Forschung

Wie die Beherrschung der fremdsprachigen Quellen so ist auch die Beherrschung der fremdsprachigen Vorarbeiten ein selbstverständliches Erfordernis. Wohl die meisten Arbeiten über außerdeutsche Volkslieder sind in der jeweiligen Landessprache geschrieben. Danckert benutzt nur wenige von ihnen und stützt sich oft allein auf deutschsprachige Veröffentlichungen. Er geht daher mehrfach an den maßgeblichen Untersuchungen und Ergebnissen vorbei.

So bleibt z. B. seine Darstellung der mittelalterlichen dänischen Ballade hinter dem Stande der Forschung zurück, der durch die Arbeiten von der Reckes, Liestøls, Eks u. a. bestimmt worden ist[1]. Im Kapitel Polen führt er keinen der Beiträge namhafter Spezialforscher wie Chybiński und Kamieński an, sondern stützt sich auf Alicja Simons Dissertation „Polnische Elemente in der deutschen Musik“, 1916, die das Volkslied nur in einem unselbständigen Abschnitt nebenbei behandelt. Für das italienische Volkslied ist eine unentbehrliche Grundlage „Il Folklore musicale in Italia“, 1936, von Cesare Caravaglios und die darin enthaltene Bibliographie (S. 247—467).

Aber auch unter den deutschsprachigen Schriften werden besonders die Einzeluntersuchungen verhältnismäßig wenig ausgewertet[2]. Auch hier entsprechen die Zitate oft nicht dem Vorrang, der Ergebnissen vor Behauptungen, Untersuchungen vor Theoremen, Abhandlungen vor gelegentlichen Erwähnungen zukommt.

So wird etwa das maßgebliche volkskundliche Schrifttum kaum herangezogen[3]. Die Theoreme über das Wesen des Volksliedes, die Levy, Brouwer und v. Pulikowski gesammelt und auf vergröbernde Schlagwörter wie Rezeptions- und Produktionstheorie gebracht haben, werden erneut theoretisch erörtert (S. 5ff.), die einschlägigen einzelnen Untersuchungen dagegen, die für den

---

[1] Darauf weist Erich Seemann in seiner Besprechung des Buches hin („Geistige Arbeit“, 20. 8. 1939).

[2] Darunter bekannte Arbeiten wie V. Junks Aufsatz über das Prinz-Eugen-Lied (Mitt. d. dt. Akademie 1934).

[3] Z. B. das „Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens“ (hrsg. von Bächtold-Stäubli, Artikel über Musik und Musikinstrumente von Erich Seemann), das weitgehend auch den außerdeutschen Volksglauben heranzieht und die einschlägigen Schriften verzeichnet. Vgl. z. B. mit Danckert, S. 334f. den Artikel Harfe (III, 1466f., besonders Anmerkungen 2—4). Siehe auch Danckert, S. 119. Für die Erhaltung vorchristlichen Glaubens im deutschen Brauchtum, der sich ein großer Forschungszweig widmet, ist gewiß nicht Hübners Volksliedbüchlein als alleinige Schrift zu zitieren. Auf S. 302 hätte statt eines Liedes und Filmes z. B. W. Seedorf, Arbeitsbräuche in der Landwirtschaft, S. 13 (Peßlers Handbuch d. dt. Volkskunde II), genannt werden können. Mehr als die zünftige Volkskunde zieht Danckert Schriften zur Geistesgeschichte und Charakteristik der Völker heran. Zur Anführung Möllers van den Bruck (S. 290) sei bemerkt, daß das Buch „Die italienische Schönheit“ 1913 erschienen ist (3. Aufl. 1930).

Fortschritt der Erkenntnis weit mehr bedeuten, kaum genannt[1]. Im Zusammenhang damit stellt Danckert manchmal den gegenwärtigen Stand der Volksliedforschung nicht zutreffend dar[2].

Bartóks bedeutsames, aber problematisches Geschichtsbild vom ungarischen Volkslied und seinen Beziehungen zum deutschen wird im ganzen wie ein sicheres Ergebnis wiedergegeben, z. B. die Behauptung: „Deutsche Melodien werden [in Ungarn] kaum jemals unmittelbar, sondern nur durch Vermittlung tschechisch-mährisch-slowakischer Zwischenformen aufgenommen" (S. 355). Statt der Quellen und ihrer Untersuchungen werden nicht selten sekundäre Erwähnungen und Abdrucke angeführt[3], und mitunter ist die Wiedergabe der Vorarbeiten ungenau[4].

So ist Danckerts Buch keineswegs als Zusammenfassung „des bisher Gewonnenen", als Gesamtbild des wirklichen Standes der Forschung anzusehen, sondern als eine oft unkritische, aber gleichwohl verdienstliche Zusammenfassung vieler bisher verstreuter Ergebnisse und Ansichten unter wesentlichen Gesichtspunkten. Auch eine Synthese im ersteren Sinne jedoch, eine Zusammenfassung des ganzen bisherigen Wissens vom europäischen Volkslied, wäre weit davon entfernt, bereits ein zulängliches Gesamtbild vom europäischen Volkslied selbst zu ergeben. So sehr auch das Schrifttum bereits angewachsen ist, so ist doch die Zahl zuverlässiger Untersuchungen und Ergebnisse besonders auf musikalischem Gebiet noch gering und bildet bei weitem noch nicht eine tragfähige Grundlage für die Lösung der meisten Fragen, die Danckert vorspringend beantworten möchte. Der bisherige Schatz zuverlässigen Wissens ist nicht wie ein Gebäude vorzustellen, in dem „allem Geleisteten zu Trotz noch immer Lücken bestehen" (S. 1), sondern als eine ziemlich kleine Zahl von Bausteinen. Mindestens die wesentlichen musikalischen Probleme des europäischen Volksliedes sind noch „Neuland". Sollen die gegenwärtigen Bewegungen in der musikalischen Volksliedforschung (die sich in Danckerts Buch nur zum Teil spiegeln) einen Fortschritt im Sinne der Wissenschaft bedeuten, so gilt es vor allem einzusehen, wie schmal einstweilen noch die Grundlage, der Bestand an sicheren Tatsachenerkenntnissen, ist und daß die Hauptaufgabe der Forschung zunächst in nichts anderem besteht als darin, diese Grundlage zu verbreitern.

---

1) Z. B. wird E. Seemann als Repräsentant der unsinnigen Annahme vorgestellt, daß im Umsingen keine individuellen Formkräfte, sondern nur allgemeine Gesetze walten, „denen alle Lieder auf die gleiche Weise unterworfen sind" (S. 13 und Grundriß S. 53). Die zitierte Meinungsäußerung aus dem Jahre 1926 ist aber nebensächlich gegenüber neueren Untersuchungen, die Seemann zu dieser Frage vorgelegt hat, z. B. seinen Ausführungen über die Ballade „Der betrügerische Freier" (DVldr II, 122—132: siehe namentlich die Zusammenfassung S. 131f.).

2 Daß die „Zersinge-Forschungen . . . bis auf den heutigen Tag fast ausschließlich den Gestaltwandlungen neuzeitlicher Liedertexte galten" und daß „die musikalischen Umformungen kaum Berücksichtigung fanden" (S. 13), trifft nicht zu. Eine erhebliche Zahl von Arbeiten liegt vor, welche die musikalische Variantenbildung im Volkslied behandeln (Tiersot, Brandsch, Mersmann, Schünemann, Gehlhoff, Seemann, Quellmalz, Heuel u. v. a.; fast keine ist bei Danckert genannt). Auch über textliche Gestaltwandlungen alter Lieder ist vielerlei geschrieben worden (im Volksliedwerk, dem Jahrb. f. Volksliedf., mehreren Dissertationen u. a.).

3 Z. B. S. 70 über die siebenbürgischen Waisenklagen und Rockenlieder (maßgebliche Stellen sind Schuster, Siebenbürg.-sächs. Vldr, S. 34ff., 83ff., 525, 529f. u. a., Brandsch, Siebenbürg.-deutsche Vldr I, 90ff., 108ff.). Oder S. 60 Brunner statt Roese.

4 Z. B. S. 61. Walter Kuhn führt die zitierten Hinsichten nicht als „einige der wichtigsten Forschungsaufgaben" an (die sie gewiß nicht sind), sondern in einem „Fragebogen für Studienwanderungen" als „Gesichtspunkte für die Erfassung des Stoffes".

V. Die Methoden

A. Die oben zusammengestellten Fragen sind zum Teil so problematisch, daß man an ihrer Lösbarkeit zweifeln kann. Ist es nicht angesichts der Quellenlage aussichtslos, ein wahres Bild zumal von der europäischen Frühzeit zu gewinnen, von der altgermanischen, altkeltischen, altslawischen Melodik? Wird man hier jemals über bloße Vermutungen hinauskommen?

In der Tat werden sich viele Fragen wohl nie beantworten lassen. Im ganzen aber soll uns der Zweifel nicht zum Verzicht bewegen, sondern zu erhöhter Vorsicht und Strenge, zu skeptischer Zurückhaltung und zur Durchführung gründlicher Methoden. Gerade an Danckerts Werk wird die Notwendigkeit deutlich, sich auf spruchreife Fragen zu beschränken und für die Lösung der übrigen zunächst einmal die Grundlagen zu schaffen. Überblicken wir seine Urteile über die genannten Fragen auf den Grad ihrer Gewißheit, so finden wir einen großen Anteil an bloßen Vermutungen und Annahmen und einen geringen an wirklich gesicherten neuen Erkenntnissen. Die Vermutungen spricht er teilweise als solche aus, mit jenen einschränkenden Redewendungen, deren Häufung einen Teil der musikalischen Volksliedforschung kennzeichnet[1]; in anderen Fällen differenziert er nicht die Grade der Gewißheit (Vermutung — Hypothese — Wahrscheinlichkeit — bewiesene Erkenntnis) und spricht dogmatisch als Tatsache aus, was bloße Annahme ist, mag sie sich dereinst als richtig oder irrig erweisen[2]. Fast stets fehlen eingehende Begründungen und fast durchweg die Besinnung auf die einzuschlagenden Methoden. Die Thesen werden ohne Fragestellung sogleich vorgetragen, oder es wird zwar eine Frage formuliert, aber sogleich erfolgt dogmatisch die Antwort. Mindestens in der Darstellung überspringt er den Weg der Entdeckung und Beweisführung, die Zwischenstufen zwischen Frage und Ergebnis[3]. Von der Kulturkreislehre übernimmt er dementsprechend weniger die Methoden als ein System. Auch der „Grundriß" enthält nur in geringem Umfang Ausführungen zur Methodik, obwohl er dem ersten Satz nach gerade „die Grundfragen, Methoden und Erkenntnisziele der Volksliedkunde" behandeln soll.

B. Der empirische Unterbau des Buches, die Summe der Feststellungen von Tatsachen, ist schon infolge des bisherigen Standes der Sammlung und Forschung und deren unvollkommener Auswertung durch Danckert schmal. Was er selbst in Analysen erstmals vorträgt, scheint uns zum Teil sehr treffend und beachtlich

[1] Z. B. S. 16f.: „vielleicht ... möglicherweise ... dürfen wir ansetzen ... vermutlich ... mit der Möglichkeit ist zu rechnen ... nur ganz vermutungsweise ... unter äußersten Vorbehalten" usf.

[2] Z. B. „Als Vorbild (der deutsch-siebenbürgischen Weise) diente offenbar eine rumänische Melodie jüngerer, orientalisch-türkisch beeinflußter Prägung" (S. 69; dazu siehe „Die deutsche Volksliedweise u. d. Osten", S. 117). „Der italienische Belcanto wurzelt ... in der jodlerartig schwebenden Vortragsart uralter Mutterrechtskulturen" (S. 290). „Die jungsteinzeitlichen Schichten, deren Überbleibsel W. Sichardt im Alpengebiet entdeckte ..." (Grundriß S. 14. In Wahrheit erbringen Danckert und Sichardt nicht einmal stichhaltige Argumente für ein hohes Alter der betreffenden Melodien, geschweige denn für ihre Zugehörigkeit gerade zu dieser Periode der Vorgeschichte). Weitere Beispiele siehe unten.

[3] Z. B. S. 59 oder „Die Musik" XXX/1, S. 5.

zu sein, namentlich viele Beschreibungen des Bewegungscharakters, die auf verständnisreicher Einfühlung beruhen. Andererseits aber sind die Analysen in erstaunlichem Maße durch vorgefaßte Theoreme bestimmt. Die empirische Grundlage des Buches ist nicht nur schmal, sondern vielfach auch weich und nachgiebig. Man spürt oft nicht die Härte theoriefreier Beobachtung, die gegen Konstruktionen skeptisch Widerstand leistet.

So werden bei den Völkern, welche nach Danckerts System zum „Formkreis III" gehören, Erscheinungen, die er als Merkmale dieses Formkreises ansieht, fast regelmäßig in Melodien hineingelesen, an denen sie kein Unbefangener feststellen kann. Und umgekehrt werden diese Erscheinungen nicht bemerkt, wenn sie bei andern Völkern sich finden, die der Theorie nach nicht zum Formkreis III gehören. Wer könnte z. B. folgende Analyse (S. 393) gutheißen? Die Klammern bedeuten gemäß der Erklärung auf S. 432 „strukturbedeutsame Quartbeziehungen".



In solcher Weise werden Strukturquarten immer wieder, im Verlauf des Buches wohl weit über hundertmal, hineingelesen[1]. Andererseits übergeht er die gewichtigen Quarten in altdeutschen Weisen wie *Nun laube, Lindlein, laube* (S. 44) oder *In Gottes Namen fahren wir* (S. 32).

Ebenso deutet Danckert die Betonung der auf- bzw. absteigenden Richtung („Aszendenz"- und „Deszendenzmelos") mehrfach in Melodien hinein. Wir können z. B. nicht anerkennen, daß in der schottischen Weise S. 221ff. im Unterschied zum „aufsteigenden Melos" der englischen Varianten „absteigendes Melos" vorherrsche. Warum ist der wesentliche Aufstieg in ihrem 14. Takt nicht bezeichnet, der unbedeutende Nebenton im vorhergehenden Takt dagegen mit dem Zeichen versehen, das nach S. 432 einen „absteigenden Linienzug" bedeutet?

Manchmal legt Danckert ein und dieselbe Stelle grundverschieden aus[2]. So findet sich die erste Zeile der deutschen Weise auf 369ff. in der litauischen Fassung als dritte Zeile tongetreu wieder. Warum lautet die Analyse im einen Fall „Emporgreifendes Melos. Aufbau in Terzenschichtung: $d^1-f^1-a^1-c^2$" und im anderen „Auf und Ab im Heptachord c^2-d^1' und strukturbedeutsame Quartbeziehungen zwischen d^1-g^1, e^1-a^1 und g^1-c^2?

C. Als eine wichtige Erkenntnisquelle zieht Danckert in weitem Umfang „wandernde Liedweisen" heran. Das gehört zu den Verdiensten des Buches und ist sehr zu begrüßen. Auch der Vergleich solcher Melodien, die genetisch nicht zusammenhängen, sondern nur ähnlich sind, kann volkskundlich ertragreich sein; die Weisen, die ein fremdes Volk übernimmt und auf seinen eigenen Stil hin umbildet, zeugen aber in höherem Maße vom Wesen und Walten seiner schöpferischen Kräfte. Ob im Einzelfall zwei Melodien genetisch selbständig oder verschiedene Fassungen ein und derselben Weise sind, ob also bloße Ähnlichkeit oder Übernahme vorliegt, muß in fraglichen Fällen förmlich untersucht werden. Maßgeblich ist vor allem, ob die Eigenschaften, in denen die Melodien übereinstimmen, formelhaft oder individuell charakteristisch sind, ob der anzunehmende Vorgang des Umsingens auch sonst vorkommt und ob sich Übergangsfassungen finden. Bei mehreren Vergleichen, die Danckert anstellt, scheint uns nur Ähnlichkeit, nicht Übernahme und Umbildung vorzuliegen[3].

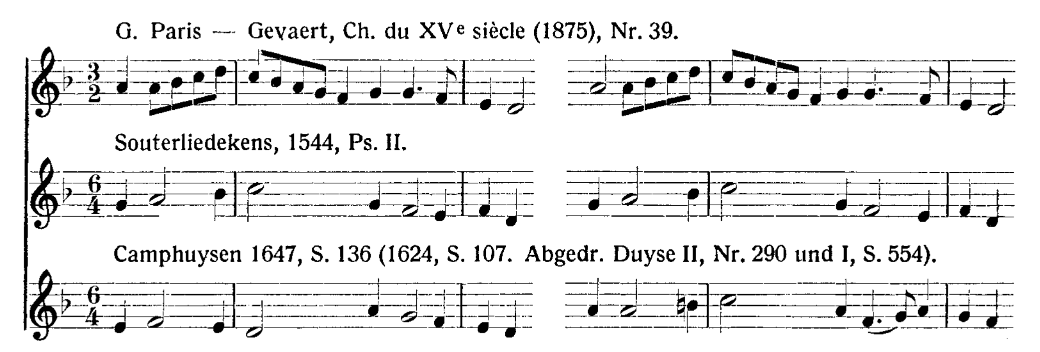
---

[1] S. 90f., 94ff., 158, 166f., 184, 186f., 189f., 221ff., 263, 348, 351ff., 414 u. a.

[2] Z. B. S. 134ff. B und C, S. 33, S. 65f.

[3] Z. B. S. 403, 397ff., 393 (die wendische Weise hängt dagegen wohl mit der wendischen

Hinsichtlich der „Péronelle" und einem niederländischen Liede (S. 89) aber müssen wir Danckert gegen Quellmalz[1] in Schutz nehmen. Zwischen den Melodien besteht trotz der weitgehenden Verschiedenheit wohl ein Traditionszusammenhang[2]. Allerdings wird dieser erst deutlich, wenn man zwei weitere Fassungen: eine Variante der „Péronelle" und eine ältere Version der niederländischen Weise hinzuzieht. Wir geben nur die erste und dritte Zeile; sie stimmen in den beiden ersten Fassungen überein und werden in der letzten differenziert:



D. Wertvoll ist Danckerts Buch als Beispielsammlung. Nicht weniger als 364 Melodien werden teils für sich, teils in Melodietafeln mitgeteilt. Die Texte sind im Original und in dankenswerten Übersetzungen wiedergegeben. Gewählt wurden der Einleitung nach „in erster Linie solche Beispiele, die als vollgültiger Wesensausdruck ihres tragenden Volkstums zu werten sind ... und die auch bei ahistorischer, rein künstlerischer Bewertung eine Sonderstellung zu beanspruchen hätten". Überblicken wir die Beispiele auf diese Maßstäbe hin, so halten allerdings viele nicht stand.

Das slowenische Volkslied etwa repräsentieren lediglich ein übernommenes österreichisches Schnaderhüpfl und eine Weise, die bei Volksdeutschen der Gottschee zu einem deutschen Brauchtumstext aufgezeichnet worden ist und von Danckert ohne Begründung als „altslowenische Melodie" bezeichnet wird. Der reiche slowakische Volksgesang ist durch drei Melodien vertreten; zwei davon sind angeblich deutschen, eine angeblich ungarischen, keine also slowakischen Ursprungs. Die „dänische Heldenweise" S. 150 ist, worauf E. Seemann hinweist, von Propst Rønnau in Opdal eingesandt, also wohl in Norwegen aufgezeichnet. Die dänischen Melodien S. 155 oben und vermutlich S. 152 sowie die schwedischen S. 127 und wahrscheinlich S. 130f. sind deutschen Ursprungs (siehe unten). Den Volksgesang polnisch sprechender Oberschlesier wird man von vornherein nicht als vollgültigen Ausdruck polnischen Wesens heranziehen dürfen (S. 406 und Grundriß, S. 114ff., I). Portugal, das nach dem ersten Satz des Kapitels „als ausgeprägtes Rückzugsgebiet älterer abendländischer Kulturelemente gelten darf", wird durch zwei junge Melodien vertreten, von denen der „Fado" weder volkhaft noch wertvoll ist.

Der Abschnitt Deutschland enthält 38 Notenbeispiele, die aber trotz der großen Zahl kein rechtes Bild von der Schönheit und Vielgestaltigkeit der deutschen Volksweise geben. Sie sind merkwürdig unökonomisch gewählt. Von den lothringischen und rheinischen Weisen etwa ist keine mitgeteilt; dagegen wird auf vollen vier Seiten eine Melodietafel aus Herbert Rosenbergs

---

Melodie auf S. 392 zusammen), 189f., 114, 416 (Kaiserhymne). Zweifelhaft sind S. 406 und 400. Das Zeitungslied S. 40 hängt wohl nicht mit dem Herzog Ernst-Ton zusammen; es gehört zur selben Melodiesippe wie E.-B. 2060.

[1] Siehe seine Besprechung des Danckertschen Buches („Deutsche Volkskunde" II, 1940, S. 61).

[2] Wie dieser aufzufassen ist: ob die große Verschiedenheit die Folge „einer weitgehenden volkseigenen Umformung" ist, wie Danckert sagt, oder ob der erste Sänger der niederländischen Weise an die französische nur lose angeknüpft hat, bleibt offen.

Dissertation „Untersuchungen über die deutsche Liedweise im 15. Jahrhundert" wiederabgedruckt, obwohl diese acht wenig verschiedenen Fassungen von *Ich stund an einem Morgen* weder für das Wesen des deutschen Liedes im Rahmen der europäischen Melodik noch für das Wesen des volkläufigen Umsingens einen Erkenntniswert besitzen. Unter den acht Beispielen aus dem reichen Liedgut der deutschen Volksinseln kann wohl keine eine „künstlerische Sonderstellung" beanspruchen. Für den Gegensatz französischer und flämischer Melodik schließlich, auf den Danckert treffend hinweist, lassen sich überzeugendere Beispiele finden als die S. 89—98 ausgebreiteten und besprochenen Melodien, die überdies bereits van Duyse zusammengestellt hat[1].

E. Die Allgemeinurteile Danckerts sind, wie schon aus dem bisherigen hervorgeht, meist nicht durch Induktion aus einem hinreichenden Bestand einzelner Feststellungen gewonnen, sondern auf andere Weisen.

1. Allgemeines läßt sich an Einzelfällen durch „Wesensschau" erkennen. Grundzüge des französischen Rhythmus zeigen sich schon an einer einzigen französischen Melodie. Die Wesensschau kann aber gewöhnlich von sich aus nicht feststellen, ob und wo die aufgewiesenen Erscheinungen verbreitet und wer ihre Träger sind: ein Volk, eine Rasse oder wer immer. Auch wo Danckerts Urteile auf echter Wesensschau beruhen (z. B. mehrfach S. 227ff. und 291ff.), bedürfen sie daher der Begrenzung und näheren Bestimmung durch induktive Untersuchungen.

Über die Möglichkeit der Wesensschau an wandernden Melodien äußert er sich wiederholt optimistisch, z. B.: „Wie gewöhnlich lassen sich auch hier an der Art, wie man die wandernden Liedweisen aufnimmt und umprägt, die Charakterzüge des tragenden Volkstums ablesen (S. 156)." In Wirklichkeit aber enthält das Buch verhältnismäßig wenige wirklich überzeugende Gegenüberstellungen (wie z. B. S. 235ff. und 270ff.), und gar oft werden Eigenschaften der Völker mehr hineingedeutet als an den Notenbildern „abgelesen". Das beruht vor allem darauf, daß ethnisch bezeichnende Varianten durchaus nicht häufig zu finden sind. Wohl die meisten Sänger sind nicht eigenwillig, selbständig und schöpferisch genug, um übernommene Melodien derart auf den Stil ihres Volkstums hin umzubilden, daß neue Züge nicht bloß im Klangleib, sondern auch in der Melodiegestalt und damit im Notenbild anschaulich werden.

2. Durch Verallgemeinerung von mehreren auf jeweils alle Melodien gelangt Danckert zu Urteilen wie dem folgenden: „Durch Tonwiederholung getrennte Elementarmotive und das Hervortreten der Terz als Hauptintervall des Aufbaus ... sind der frühdeutschen Liedüberlieferung allgemein eigen" (S. 28). Die vielen altdeutschen Melodien, die diesem Satz widersprechen und zu seiner Einschränkung führen müßten, werden teils vernachlässigt[2], teils als fremde Einwirkungen oder Restbestände erklärt[3].

Irrtümliche Ausdehnung eines Urteils zwar nicht auf alle, aber auf die meisten Melodien eines Gebietes trifft den vielgestaltigen lothringischen Volksgesang: „Die meisten Melodien erfuhren eine ausgeprägt landschaftliche Überformung im Sinne erhöhter Umrißschärfe, Eckigkeit" (S. 60).

---

[1] II, 1136—1146 (siehe auch Böhme, Volkstüml. Ldr. Nr. 730 nach Tappert) und III, 2199 bis 2204.

[2] So S. 32, 40, 44. [3] Z. B. S. 28f., 69.

3. Mit der Wesensschau und Verallgemeinerung verbindet sich die kategorische Zuordnung musikalischer Erscheinungen zu Trägern. Fast jede, von der die Rede ist, ordnet Danckert sogleich blockhaft einer Menschheitsgruppe zu: Pentatonik — mutterrechtlicher Kulturkreis, Zweizonenmelos — östliche Steppenvölker, Leittonwechsel und -spaltung — Skaldenmelodik bzw. Orient[1]. Er bringt solche wenig differenzierten Allgemeinbegriffe mit Menschheitsgruppen zur Deckung, ohne genügend zu klären, ob sich die betreffende Erscheinung nur bei dieser einen Gruppe findet, nicht genetisch unabhängig auch anderswo, und ob sie bei ihr allgemein oder nur partiell verbreitet ist. Solange dies aber nicht geklärt wird, bleiben Zuordnungen Mutmaßungen oder höchstfalls Hypothesen.

4. Allenthalben überträgt Danckert Allgemeinvorstellungen aus anderen Gebieten auf das Volkslied. So nennt er z. B. Charakterzüge, die man dem englischen Volk auf anderen Gebieten des Lebens zuschreibt, als Kennzeichen auch der englischen Volksmelodik. Die Gleichung geht verblüffend glatt auf.

„Am Liede der letzten vier Jahrhunderte lassen sich manche Wesenszüge angelsächsischen Volkstums unschwer ablesen ... ‚Pragmatismus', Utilitarismus ... ‚Mangel an Dionysischem' ... Tatbereitschaft und Willenszähigkeit ... To muddle through ... Angelsächsischer Individualismus ... Eigenwilligkeit, Spleen ... Phlegma ..." „Erst die Puritanerzeit bringt Weisen, die von betriebsam forteilender, sich nirgends Ruhe gönnender Bewegung erfüllt sind" (S. 109—112).

Desgleichen entlehnt Danckert Stilbegriffe der Kunst und Literatur und erhebt sie zu herrschenden Zeitstilen der musikalischen Volksgeschichte. Seine Darstellung der Geschichte des deutschen Volksliedes[2] hat großenteils eine Konstruktion aus entlehnten Begriffen und Parallelen zum Gerüst. Romanischer Stil, Gotik, Renaissance, Barock, Rokoko, Empfindsamkeit, Sturm und Drang, Romantik, Realismus bzw. deren Parallelen wären demnach die geschichtlichen Perioden der Melodik deutscher Bauern, Hirten, Soldaten usf.

Solche Übertragungen haben denselben Wert wie das bekannte Verfahren, gemäß der Annahme, daß die Stilgeschichte der Kunstmusik im Grunde ebenso verlaufen müsse wie die der Bildkunst, Renaissance, Barock usf. zu herrschenden Zeitstilen der Musikgeschichte zu erklären und diesen dieselben Eigenschaften zuzuschreiben, wie sie etwa Wölfflin für sein Gebiet namhaft gemacht hat. Sie sind wissenschaftlich wertvoll nur, wo sie über Gedankenverbindungen auf Grund vager Ähnlichkeiten hinausgehen und sich mit echter Wesensschau und eingehender Untersuchung verbinden. Es käme darauf an, dergleichen wie gotischen Stil, „französisches Sicherheitsbedürfnis" oder puritanische Betriebsamkeit nicht bloß als Wesenszüge der Melodik zu behaupten, sondern — sofern das möglich ist — anschaulich an den Melodien aufzuzeigen.

Es ist ein anlogistisches Vorurteil zu glauben, Zeitstile oder ethnische Charakterzüge müßten sich in allen Volksschichten und Lebenssphären als wesentliche Züge wiederfinden. Jeder Stil hat einen räumlich, zeitlich, gesellschaftlich und sachlich beschränkten Verbreitungskreis, den es jeweils zu erforschen gilt, „Sturm und Drang" z. B. in jeder dieser Hinsichten einen kleineren als die „Empfindsamkeit". In welchem Maße die Stile der Hochkunst die breiten Massen durchdringen, ist ein volksgeschichtliches Grundproblem. Das beharrliche Landvolk, das vor der

[1] S. 280, 303, Grundriß, S. 81f.

[2] S. 27ff. (siehe namentlich S. 43 und 54ff.) und besonders Grundriß, S. 19—23.

Technisierung des Verkehrs zum größten Teil weitab vom „Strom der Zeit" lebte, hat gewiß „Zeitstile" bei weitem nicht in demselben Maße und zur selben Zeit mitgemacht wie die Kenner und Künstler in den Städten. Wie sollten gar geistesgeschichtliche Bewegungen wie Sturm und Drang und Romantik (im unverwaschenen Sinn dieser Begriffe) zu herrschenden Stilen der Bauernmelodik werden? „Die gehäuften Terzschlüsse (im 19. Jahrhundert) versinnbildlichen so recht das romantische Verlorensein (S. 58)." Wie seltsam erscheint eine solche Deutung angesichts des wirklichen Volksgesanges mit seinen bald leuchtenden und glänzenden, bald schwebenden und weichen Terzen! Von „romantischem Verlorensein" ist schon das durchschnittliche volkstümliche Lied der Männerchöre und Studenten, erst recht aber das Singen der Bauernburschen und Soldaten oder das bajuvarische Lied mit seinen gehäuften Terzschlüssen weit entfernt. Die Sentimentalität in der Volksmelodik ist von eigentlicher Romantik höchstens hie und da berührt, aber nicht durchdrungen.

Aus einer geistesgeschichtlichen Richtung herkommend, trägt Danckert einen Schatz heterogener Bildungsbegriffe herbei, die der Eigenart des Volksliedes, zumal des Bauernliedes, und seinen Unterschieden von der Musik der Künstler, Kenner und Liebhaber nicht gerecht werden. Was er selbst einmal im Anschluß an Max Rumpf ausspricht: „Das gemeine Volk ... hat eine recht eigene Geschichte" (S. 5), sollte die ganze Forschung als Leitsatz durchdringen und gegen Übertragungen skeptisch machen.

5. Die volkskundliche Gefühls- und Ausdrucksdeutung steht vor der Aufgabe, sich in den objektiven und intentionalen (d. h. von den Sängern gemeinten) Gehalt der Melodien zu versenken, den Eigenton des Volksmenschen und Volksliedes zu erkennen und im Gegensatz zu jenen Autoren, welche an der Melodik fremder Völker z. B. als melancholisch deuten, was ihnen als „Moll" erscheint, subjektive Eindrücke und Gefühlssymbole, die höchstens für das eigene, nicht für das fremde Lied gelten, beiseitezustellen.

Danckerts Ausdrucksdeutung ist häufig nicht zurückhaltend genug und dem Volksgesange, wie er wirklich ist, nicht angemessen. Oft verwendet er Worte und Begriffe, die man nur sparsam und in unausgeweitetem Sinn gebrauchen sollte, z. B. transzendental[1], bekenntnishaft, ekstatisch[2]. Er spricht vom „Hochflug der quellend frischen, oft ekstatischen Melodik" „des deutschen Renaissancezeitalters" (Grundriß, S. 21). „Die schönste Blüte des deutschen Renaissanceliedes sproßt im lyrischen Bereiche. Hier konnten sich die ekstatischen, nach Ausdruck ringenden Kräfte des neuen Weltgefühls am ungehemmtesten entfalten" (S. 43). „Es gibt zahlreiche neuere deutsche Lieder, die einstimmig beginnen, um späterhin ... in voller Harmonie auszutönen; diese Gruppe zeigt mit besonderer Deutlichkeit das seelische Grunderlebnis der Weitung, der transzendentalischen Überbreitung" (S. 26).

In anderen Fällen faßt er seelische Strukturen zu einfach und harmlos. „Ein sorgloses, sanguinisch-heiteres, leichtlebiges Völkchen" ist gewiß kein zulängliches Charakterbild der Wenden. Im Ausdruck solcher Eigenschaften liegt sicherlich nicht der Wesenskern und Eigenton des wendischen Volksliedes und sein Unterschied zum Liede anderer Völker. Unter den leider spärlichen Melodien der einzigen großen Sammlung wendischer Volkslieder sind „ernstere Töne" im Vergleich mit anderen Völkern durchaus nicht selten[3].

---

[1] Z. B. S. 80f., 115, 141, 150, 345, Grundriß, S. 5, 68. Es wird besser sein, den Ausdruck nur im Sinne der Transzendentalphilosophie zu verwenden, nicht als subjektive Entsprechung zu „Transzendent". [2] Z. B. S. 24, 109. [3] Haupt-Schmaler, 1840, I, 90, 3,

F. Echte Wesensschau, Verallgemeinerung, blockhafte Zuordnung von Erscheinungen zu Trägern, Übertragung von Begriffen aus anderen Gebieten, unverhaltene Wesensdeutung sind wohl die wichtigsten Verfahrensweisen, durch die Danckert zu Allgemeinurteilen gelangt. Auf ihnen beruht auch seine Gesamtschau, die Gliederung des europäischen Volksliedes in drei „Formkreise". Dieses System verbindet Ideen der bekannten problemreichen Typenlehren von Rutz, Sievers, Dilthey, Nohl, Becking, auf denen schon Danckerts „Ursymbole melodischer Gestaltung" beruhen, mit Hypothesen der „Kulturkreislehre", jener bedeutsamen, aber gleichfalls problemreichen und befehdeten[1] Richtung der Völkerkunde, sowie mit Gedanken der Rassenlehre und der Vorgeschichte.

Auch wir sind davon überzeugt, daß diese Theorien für die Volksliedforschung fruchtbar gemacht werden können und sollen. Sie bieten wesentliche Gesichtspunkte und Anregungen. Die kulturgeographisch-geschichtliche Methode in der Volkskunde ist durch die Methode der Kulturkreisforschung mitbestimmt worden. Sie sind aber weniger als Erkenntnisse zu übernehmen denn als Ideen und Idealtypen, auf die hin die Wirklichkeit erst zu untersuchen ist.

Desgleichen stellt Danckerts Anwendung der Ideen keine gesicherte Erkenntnis dar, wohl aber kann sie als idealtypische Konstruktion für die künftige Forschung wertvoll werden. In der vorläufigen Gestalt ist freilich sein System zu starr. Es wird dem Netzwerk geschichtlicher Kreuz- und Querverbindungen nicht gerecht. Die Elemente der drei Typen kommen auch in anderen Verbindungen vor; es gibt zielstrebige, aufsteigende Quartenmelodik und absteigende oder schwebende Terzenmelodik. Ein Volk kann in einer Hinsicht diesem, in anderer jenem Volk näher stehen. Es gibt rassische, räumliche und geschichtliche Gemeinsamkeiten, die wesentlicher sind als die Gemeinsamkeiten nach Danckerts Gruppierung. Wäre es nicht seltsam, wenn die dänische Melodik in ihrem Kern der spanischen und keltischen näherstünde als der deutschen[2] und schwedischen? Die Starrheit des Systems wird nur beharrenden Zügen in Rassen und Völkern gerecht, nicht den tiefen geschichtlichen Wandlungen. So haben z. B. die Quart als Gerüstintervall und die absteigende Melodielinie in der alten Zeit eine größere Bedeutung als in der neueren, und zwar ebenso im französischen wie im deutschen Lied. Wie soll man diese geschichtliche Wandlung von Danckerts Formkreislehre aus verstehen? Sollte sich das französische Lied im Laufe der Neuzeit durch Einflüsse des Formkreises II seinem Wesen (das dem Formkreis III zugehört) entfremdet und das deutsche umgekehrt zu größerer Reinheit entwickelt haben?

G. Die genannten Verfahrensweisen können zu wertvollen Anregungen, Hypothesen, Vorblicken und Leitbildern führen. Die eigentlichen Untersuchungsmethoden einer planmäßig aufbauenden musikalischen Volksforschung sind jedoch andere. Wir können sie an dieser Stelle nur nennen.

13, 46, 53, 79 (altertümliche Variante einer Hauptweise zu „Graf und Nonne"), 90, 94, 110, 120, 280, 284, 286; II, 1, 7, 15, 55, 58, 87, 195 u. a.

[1] Siehe u. a. E. Mühlmann, Methodik der Völkerkunde, 1938.

[2] Wie überspitzt ist der Unterschied Deutsch-Dänisch z. B. in der Gegenüberstellung auf S. 158f.!

1. Zunächst sind theoriefrei und ohne vorgreifende Beziehung auf Träger ied musikalischen Erscheinungen zu beschreiben, in Begriffe zu fassen und zu ordnen. Es gilt, die Melodien z. B. auf ihre Tonarten zu analysieren, Wesen und Aufbau des Sachgebietes „Tonart" im Volkslied zu durchdenken und so die Beschreibung mit systematischer Besinnung verbindend ein rein musikalisches Gesamtbild von den Tonarten im europäischen Volkslied aufzurichten. Für die spätere Zuordnung zu Trägern sind am wichtigsten Unter- und Sonderarten. Immer wieder erweist sich, daß nicht so sehr grobe Allgemeinheiten wie Quartstruktur, freie Rhythmik, absteigendes Melos, als vielmehr feinere Grade und Arten ethnische Merkmale darstellen.

Welcher Unterschied z. B. zwischen verschiedenen Arten von Quartmelodik: dem Quartfall in archaischer Brauchtums- und Erzählmelodik, der Quarte über dem Grundton im „Phrygischen" und „Mixolydischen" und der dominantischen Auftaktquarte, zwischen den aufbaukräftigen, strebigen Quarten im altdeutschen Lied und den zuständlichen im russischen! Welcher Unterschied zwischen dem „freien Rhythmus" einer lothringischen Ballade und einer kleinrussischen Duma!

Danckert unterscheidet zu wenig zwischen gewichtigen und belanglosen, strukturbetonten und nur äußere Rahmen bildenden, zentripetalen und zentrifugalen Quarten. Die im neueren Lied allverbreitete Auftaktquart stellt er manchmal als tetrachordal und als kennzeichnend für den Formenkreis III hin (z. B. S. 134 und 139). Seine Begriffe sind oft zu allgemein, um ethnische Eigentümlichkeiten zu treffen und die Völker gegeneinander abzuheben. Das gilt auch für seine Wesensdeutungen. So ist etwa die Spannung zwischen der Hingabe an die sinnliche Umwelt und der Hingabe an eine geglaubte Überwelt gewiß keine kennzeichnende Eigentümlichkeit nur einzelner Völker, sondern charakteristisch ist nur die Art dieser Spannung[1].

2. Die wichtigste Grundlage volksgeschichtlicher Forschungen ist die Untersuchung aller Quellen daraufhin, wo die belangvollen unter den Melodien, Typen, Formen und Erscheinungen verbreitet sind und wo sie nicht vorkommen. In welchen Ländern und Zeitaltern finden sich z. B. die verschiedenen Typen jener zweizeiligen Weisen, die zwei Quartgänge sequenzartig miteinander verbinden[2], wo die verschiedenen Formen mit Kehrreim, der „$^5/_4$"-Takt, die Buchstabenform a a^5 b a, das Nebeneinander von Unterhalb- und Unterganzton in einundderselben Melodie[3] usf.? Auch Danckert bringt Ansätze zu Verbreitungsbildern (z. B. Grund-

---

[1] Danckert beschreibt verschiedene Völker mit denselben, zu allgemeinen Begriffen. „Die Doppelwesenheit des Flämischen läßt sich am ehesten als Polspannung zwischen kräftiger Wirklichkeitsbejahung und transzendentaler Mystik fassen" (S. 80f.). „Der allgemeinste Stimmungshintergrund des schwedischen Liedes läßt sich am ehesten aus einem immer erneuten Spannungszustand zwischen Weltlichem und Überweltlichem, Endlichem und Transzendentalem begreifen" (115).

[2] So z. B. DVldr II, 236, III, 139, E.-B. 1194 u. v. a. Von der Klärung, wo überall diese Typen verbreitet sind, hängt z. B. ab, ob sich Danckerts Annahme, die Melodie des estnischen Nationalepos Kalevipoeg sei altnordischen Ursprungs (S. 332f.), bestätigt. — Der „Zweizonentypus", den die russische Melodie auf S. 374 vertritt, findet sich auch fern von östlichen Steppenvölkern, denen er angeblich zugehört. Man vergleiche die genannte Melodie hinsichtlich ihrer Form und Gliederung des Tonraums mit einer altdeutschen Tanzweise, dem „Leimstängler" (E.-B. 994 I). Die Ähnlichkeit wird noch größer, wenn man in der russischen Weise die beiden ersten Zeilen umstellt.

[3] Wo der Wechsel des Leittones kunsthaft und feststehend und wo er „primitiv" und schwankend vorkommt, ist noch ungeklärt. Ohne nähere Bestimmung ist er kein spezifisches

riß, S. 79ff.). Es kommt aber darauf an, den gesamten Quellenbestand planmäßig und ausschöpfend zu durchforschen. Darin besteht eine Hauptaufgabe zumal der Archive und Gesamtausgaben.

Dargestellt wird die Verbreitung in Verzeichnissen[1], Verbreitungskarten[2] und Zusammenstellungen ganzer Melodien. Die letzteren sind die wichtigste Art der Melodiekataloge[3]. Indem wir die Fassungen einer Weise, die Weisen eines Typus, die Fälle einer Form zusammenstellen, überschauen wir deren Verbreitung. Aus der Verbreitung aber lassen sich verschiedene Schlüsse auf Alter, Herkunft, Geschichte, ethnische Eigenart, räumliche Grenzen und anderes ziehen. Ohne diese Grundlage tasten wir weithin im ungewissen und kommen nicht über die Stufe der Zufallsfunde und des unmethodischen, in jedem Einzelfall erneuten Suchens nach Parallelen hinaus.

3. Eine Umkehrung der Untersuchung, in welchen Gruppen und Gegenden die Melodien und Formen verbreitet sind, ist die Feststellung, was für Melodien und Formen im Liedgut der Gruppen und Gegenden vorkommen. Die Bestandaufnahme des Melodiengutes und der Melodik zeigt z. B., was für Kehrreimformen es im weltlichen und geistlichen altdeutschen Liede gibt, was für Taktarten in Lothringen, was für Formanlagen in Ungarn usf. Als Statistik erkundet sie die Häufigkeit des Vorkommens. Dabei muß sie nicht nur zählen, sondern auch wägen und aus spärlicher Überlieferung nicht unkritisch auf tatsächliche Seltenheit schließen.

4. Es ist nicht nur zu ermitteln, was in einem Volke an Melodik vorhanden ist, sondern auch, was als normal und verbindlich angesehen wird, was die Volkssänger meinen und wollen und was als Fehler gilt. Das ist einmal durch den Vergleich verschiedener Aufzeichnungen und vor allem Schallaufnahmen derselben Weisen sowie durch die Untersuchung des Wort-Tonverhältnisses zu klären, zum andern durch Erkundung und Befragung. Für die Gefühls- und Ausdrucksdeutung sind die Vortragsbezeichnungen heimischer Sammler mitunter eine schätzenswerte Quelle.

5. Namentlich für die musikalische Rassenforschung ist eine wesentliche Methode das Experiment. Ein und dieselben Weisen, gesungen von Angehörigen verschiedener Völker oder Stämme, aber gleicher Rassen und umgekehrt verschiedener Rassen, aber gleichen Volkstums sind in Schallaufnahmen zu vergleichen. Ohne solche Untersuchungen werden sich die Stile der geschichtlichen Gruppen und die musikalische Artung der Rassen, z. B. das Bajuvarische und das „Dinarische" im Volkslied, schwerlich unterscheiden lassen.

Merkmal altnordischer Melodik, sondern findet sich allenthalben, z. B. in Lothringen und Mähren. Wechsel oder Unbestimmtheit der Nebentöne und Zusammensetzung einer Melodie aus verschiedenen Räumen und Formeln sind in alter Melodik gang und gäbe. Wie unbestimmt mögen im Zeitalter der musica ficta die Nebentöne im Volksgesang gewesen sein!

[1] So in den Abschnitten „Überlieferung" unserer Gesamtausgabe der deutschen Volkslieder.

[2] Vgl. den Atlas der Deutschen Volkskunde.

[3] Außer den hier genannten unterscheiden wir drei Arten von Melodiekatalogen: Anordnungen erstens nach den Anfängen, zweitens klassifizierend nach dem Bau der Melodien, nach Kadenzen, Umfang und Metrum (wie bei J. Zahn) u. a., drittens nach Ortschaften, topographisch.

6. Wie Einzelforschung und Systematik überhaupt sich wechselseitig bedingen, so auch volksgeschichtliche Einzeluntersuchungen und die Besinnung auf Wesen und Arten volksgeschichtlichen Werdens. Für vergleichende und entwicklungsgeschichtliche Einzeluntersuchungen ist die Systematik des Umsingens eine notwendige Grundlage.

7. Auf Grund der Verbreitungsbilder und anderer Vorarbeiten ist die Geschichte der Melodien zu untersuchen, die Entstehung, Wanderung, Wandlung einzelner Weisen, Typen, Stile usf. Alter und Herkunft sind hauptsächlich nach folgenden Kriterien zu bestimmen[1]:

I. Nach dem Bilde der Überlieferung. a) Zeit und Ort der ältesten Quellen; b) räumlich-ethnisches Verbreitungsbild; z. B. ist es ein bündiger Beweis für hohes Alter, wenn sich eine Weise nur in mehreren Rückzugsgebieten, die in keiner Verkehrsbeziehung miteinander stehen, und sonst nirgendwo findet; c) zu welchen Texten, Bräuchen und Gelegenheiten und von welchen Leuten werden die Weisen gesungen?

II. Nach den „redenden Quellen“: Tonangaben, Aussagen der Sänger usf.

III. Nach Stilmerkmalen.

IV. Nach der Wahrscheinlichkeit des genetischen Nacheinanders. Danckerts von der Kulturkreislehre übernommener Vorsatz, „bei stilkritischen Forschungen nach der Geschichtstiefe sogenannte entwicklungsgeschichtliche Betrachtungen völlig aus dem Spiel zu lassen“ (ZfVk 48, 140), behält nur gegenüber Entwicklungstheorien als überspitzenden Ismen recht. Daß Volksweisen auseinander entstehen, daß sie wachsen, sich entwickeln und ausgestaltet werden, läßt sich immer wieder aufzeigen. Es gehört zum Wesen volksgeschichtlichen Werdens.

Danckert bestimmt Alter und Herkunft der Melodien fast ausschließlich nach der Teilähnlichkeit mit anderen Melodien und der Zugehörigkeit zu jenen Stilen, die er vorgreifend aufspürt oder konstruiert. Bestimmung allein nach Stilmerkmalen ist jedoch für volkläufige Weisen aus mehreren Gründen unzureichend. Zunächst steckt eine eigenständige Erforschung der Stile der Volksmelodik noch in den Anfängen und setzt weitgehend die Alters- und Herkunftsbestimmung der einzelnen Melodien voraus, also eben das, wozu sie Kriterien geben soll. Sodann weist infolge des verhältnismäßig kleinen Bestandes an Möglichkeiten, wie eine Volksweise beschaffen sein kann, eine Melodie Teilähnlichkeiten mit verschiedenen heterogenen Melodien auf. Ferner können Elemente einer Weise sehr viele älter sein als sie selbst; eine Melodie in der „Fa-Tonart“ kann im ganzen, als das Gebilde, das es ist, jung sein. Umgekehrt sind aber die Melodien älter als die Stilmomente ihrer jungen Fassungen. Rein stilkritisch, ohne Heranziehung der Varianten, läßt sich nicht entscheiden, ob die betreffenden Merkmale schon den Ausgangsformen zugehörten oder erst später hineingekommen sind. Grundsätzlich gilt darum die Regel: Eine mündlich fortgepflanzte Melodie kann im allgemeinen nicht nach dem Stil einer ihrer Fassungen einem Volk und Zeitalter zugeordnet werden. Die Stilforschung ist durch die Erforschung der Verwandtschaftskreise und der raumzeitlichen Verbreitung der Melodien zu unterbauen. Bevor wir auf die Frage: wo kommt die Weise her? antworten können, müssen wir fragen: wo und in welchen Gestalten kommt sie vor?

---

[1] Siehe dazu DMK IV, 19—27, Dt. Volksliedweise u. d. Osten, S. 107f.

8. Auf der Verbindung aller dieser Methoden ist die Untersuchung der Geschichte, des Charakters und der Zusammenhänge der ethnischen Gruppen im Volkslied aufzubauen. Im Sinne der kulturgeographischen Methode[1] gilt es, die Verbreitungsbilder zu kombinieren, dadurch die Verbreitung ganzer Stile und Melodiebestände zu ermitteln und so zugleich das europäische Volkslied räumlich in Kulturlandschaften und geschichtlich in Perioden zu gliedern. Um die Vergangenheit der Landschaften zu erhellen, sind die Volksinseln miteinander zu vergleichen, die von ihnen aus besiedelt worden sind. Vergleichende Untersuchung der Kolonisations- und Rückzugsgebiete gehört zu den wichtigsten Methoden der Volksgeschichte. Bei der Zuordnung der Erscheinungen zu Trägern müssen wir uns die Mannigfaltigkeit der geschichtlichen Welt gegenwärtig halten. Eine Theorie z. B., die alles auf allgemeinmenschliche Entwicklungsstufen bezieht, ist nicht weniger verkehrt als eine solche, die sie vernachlässigt.

VI. Zusammenhänge

Solange nicht die Melodieschätze der Völker wie der Zeitalter in Einzeluntersuchungen miteinander verglichen werden, erscheint das europäische Volkslied als ein buntes Neben- und Nacheinander, als Summe und Reihe. Weder Zusammenhänge im geschichtlichen Längsschnitt noch im Querschnitt von Volk zu Volk werden gesehen, oder sie werden zwar geahnt, aber nicht erwiesen.

Kennzeichnend für dieses Frühstadium der Volksliedforschung (eine Entwicklungsstufe, die wohl alle Zweige der Geisteswissenschaften einmal durchgemacht haben) sind etwa folgende Sätze F. M. Böhmes: „Die Weisen der alten (deutschen) Volkslieder des 15. und 16. Jahrhunderts sind gänzlich ausgestorben ... Ich habe mich vergeblich bemüht, nur eine einzige alte Volksweise im gegenwärtigen Volksgesange wiederzuerkennen, nicht eine habe ich gefunden.“ „Die romanischen, slawischen, lettisch-finnischen ... usw. Völker haben mit uns keine Liedgemeinschaft; höchstens lassen sich durch erzwungene Vergleiche dort entfernte Ähnlichkeiten, nur Anklänge in Grundzügen aufspüren, die zuletzt allgemein menschlich und darum aller Volkspoesie gemeinsam sind.“

Demgegenüber können wir heute sowohl in der geschichtlichen wie in der zwischenvolklichen Dimension eine Fülle von Zusammenhängen nachweisen. Mehr und mehr werden Gemeinsamkeiten in Formeln, Typen und Melodien sichtbar, mehr und mehr zeigt sich, daß altes Melodiegut über Jahrhunderte und Jahrtausende hin fortlebt, mehr und mehr erscheint das Gesamtbild des europäischen Volksliedes als ein Geflecht von Zusammenhängen: von Übernahmen, Wechselwirkungen, Liedgemeinschaften, Parallelen, Verwandtschaftskreisen, Traditionszusammenhängen und Entwicklungsreihen.

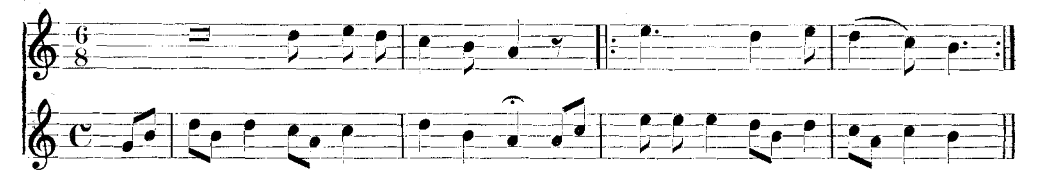
Auch Danckert weist mancherlei Beziehungen auf (z. B. zwischen der Hirtenmelodik in den Alpen und in Skandinavien), geht aber andererseits an vielen wesentlichen vorbei. Er mißdeutet die Herkunft etlicher Weisen, die er nennt oder abdruckt, und sieht zumal nicht den bedeutsamen Fortbestand altdeutscher Melodien in der Gegenwart und ihre weite Ausbreitung in Nord- und Osteuropa.

---

[1] Siehe u. a. Ad. Bach, Deutsche Volkskunde, 1937, und die dort angeführten Schriften.

„Eine Fülle von Liedstoffen", heißt es S. 21, „läßt sich bis ins hohe Mittelalter zurück verfolgen, wogegen melodisches Altgut nur in wenigen günstig gelagerten Fällen noch lebendig blieb." In Wahrheit aber haben sich hunderte altdeutscher Weisen bis ins 19. und 20. Jahrhundert erhalten, darunter nicht wenige, die vor dem Mittelalter entstanden sein dürften.

So nimmt Danckert z. B. von der Gottscheer Hauptweise zur alten Ballade von der Meererin auf Grund von Merkmalen, die nicht ihrer Urform angehören dürften, an, sie verkörpere „einen jüngeren bajuvarischen, wahrscheinlich vom Ländler abgeleiteten Melodietypus des 18. Jahrhunderts" (S. 64). Im Zusammenhang ihres Verwandtschaftskreises betrachtet, erscheint sie uns jedoch als sehr alt[1]. Sie hat dieselbe Grundform wie jene Weise zum rätoromanischen Margaretenlied, die Danckert die altertümlichste unter den „litaneiartigen, wahrscheinlich mittelalterlichen" Melodien dieses Liedes nennt (S. 266).



Über die Weise des Geißlerliedes *Maria muoter rainiu mait* urteilt er: „Typisch deutschhochmittelalterlich, minnesingerisch beeinflußtes Tonartgefüge (Do-Modus): Aufbau in Terzen, emporstrebendes Melos; besonders zeittypisch ist das Auf und Ab, die Gegenbewegtheit der Zeilenschlußformen" (S. 34). In Wahrheit aber ist die zugrundeliegende Weise, wie ich gezeigt habe, bereits zu gregorianischen Antiphonen früher Altersschichten überliefert[2].

Die niederländische Halewijn-Weise (S. 71ff.) stimmt mit einigen „Strophen" des freistrophig geformten ersten Credos überein, besonders in der Fassung bei Willems. Mag die Vermutung, daß sie auf altgermanische „Spielmanns"melodik zurückgehe, richtig sein oder nicht — eine triftige Bestimmung ihres Ursprungs und Alters setzt die Untersuchung ihres Verwandtschaftskreises voraus.

Die eingehende Vergleichung des europäischen Volksliedes mit dem gregorianischen und überhaupt altchristlichen Gesang gehört zu den wichtigsten Aufgaben der musikalischen Volksforschung. Sowohl einzelne Melodien wie Formeln, Typen und Teilmomente sind auf Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu untersuchen. Danckert schließt sich dem Vorurteil an, die Gregorianik sei „eine im Osten und Süden vorgeformte Melodiesprache" (Grundriß, S. 65) und habe mit der eigenwüchsig europäischen Melodik nichts Wesentliches gemein. „Gregorianischer Choral und maurisches Melos . . . sind einander im letzten Grunde — als Ausstrahlungen altmorgenländischer Kultur — nicht so ganz wesensfremd" (S. 276). Demgegenüber wird es uns zur Gewißheit, daß die spezifisch morgenländischen Züge und Bestandteile im Ganzen des Gregorianischen Chorals einen ziemlich beschränkten Raum einnehmen und daß die Form- und Stilgemeinsamkeiten mit alteuropäischer, in verschiedenen Rückzugsgegenden erhaltener Volksmelodik sehr beträchtlich sind. Diese Gemeinsamkeiten können meist nicht als Einwirkung der Kirche auf das Volk gedeutet werden. Der Gregorianische Choral enthält vielmehr wohl einen bunten Schatz von Formeln, Weisen und Typen, die ursprünglich volkläufig waren und in der Kirche nur mehr oder weniger stilisiert wurden; er birgt eine große Sammlung alteuropäischer Volksmelodien[3].

[1] Siehe Dt. Volksliedweise und der Osten, S. 74ff.

[2] Vgl. DMK IV, 1939, S. 30 und B. Maerker, Jahrb. f. Volksliedf. VII, 1940, S. 126f.

[3] Dieser Gedanke ist in verschiedenen Varianten schon vor einem Menschenalter ausgespro-

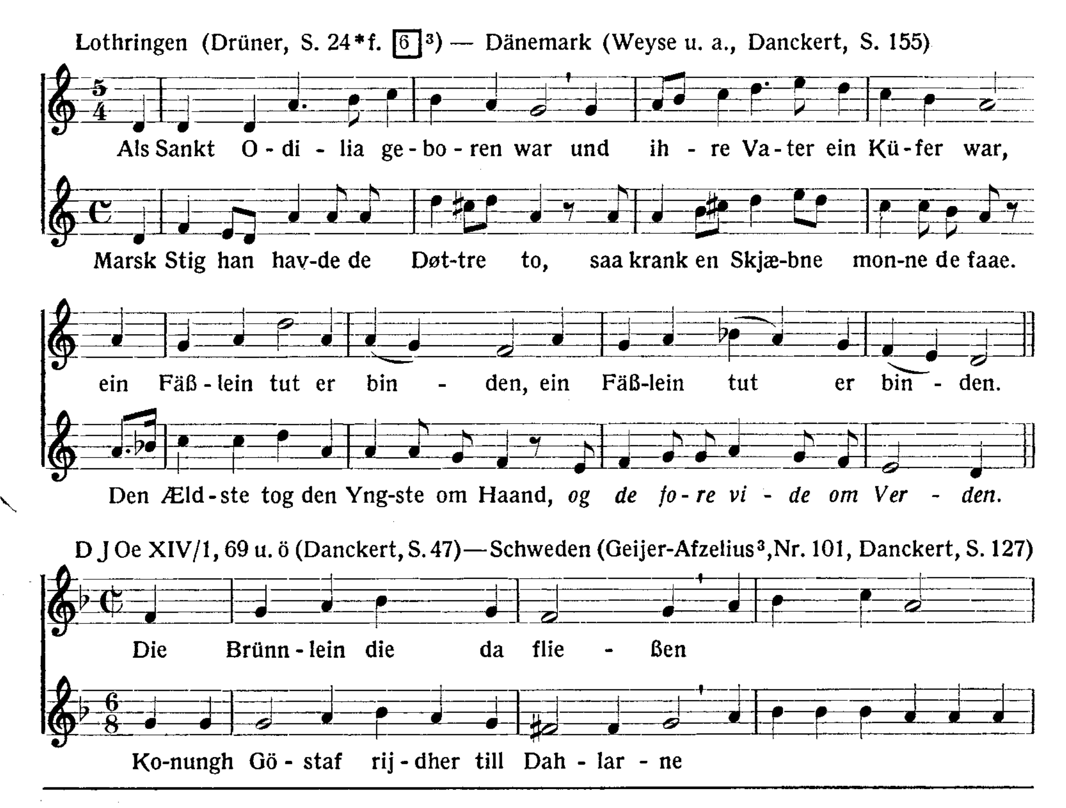


chen worden, so namentlich auf dem III. Kongreß der IMG (1909) von Otto Andersson. Später haben ihn u. a. Fritz Metzler, Kurt Huber und Friedrich Blume aufgegriffen. Übereinstimmungen bestimmter deutscher Volksweisen und Verwandtschaftskreise mit gregorianischen Melodien habe ich gemeinsam mit B. Maerker in DVldr II, 250ff. sowie ebenda III, 119ff. und DMK IV, 29ff. aufgewiesen. Eine bedeutsame Studie „Gregorianischer Gesang und deutsches Volkslied — einander ergänzende Quellen unserer musikalischen Vor- und Frühgeschichte", die besonders altgemeinsame Formen und Formeln archaischer Rezitationsmelodik behandelt, legt mein Kollege B. Maerker im Jahrb. f. Volksliedf. VII vor.

[1] Quellen: Credo I, Ed. Vat.; Willems (1837), DVldr II, 100f.; Deux-Sèvres 1906, Coirault, Recherches sur notre ancienne chanson pop. trad. IV, 221; „chanson de rapt" (vgl. das Grundmotiv des Halewijn), Basses-Pyrénées 1912, ebenda. Der verschiedene Rhythmus der niederländischen und der französischen Melodien ist sehr bezeichnend.

Für die Verbreitung neuerer deutscher Weisen in Nord- und Osteuropa stellt Danckert viele Beispiele zusammen[1]. Dagegen nennt er für die Ausstrahlung altdeutscher Weisen nur wenige Belege (S. 132ff.). „Das epische Tanzlied mit Kehrreim" bezeichnet er als „eine dänische Schöpfung kat exochen" (S. 148). Dagegen habe im deutschen Singen der Wechsel von Vorsänger und Chor kaum Eingang gefunden (S. 23). „Die Zahl der altdeutschen Tanzballaden ist gering. Hier tut sich ein spürbarer Gegensatz zum anglo-keltischen und skandinavischen Norden auf" (S. 40).

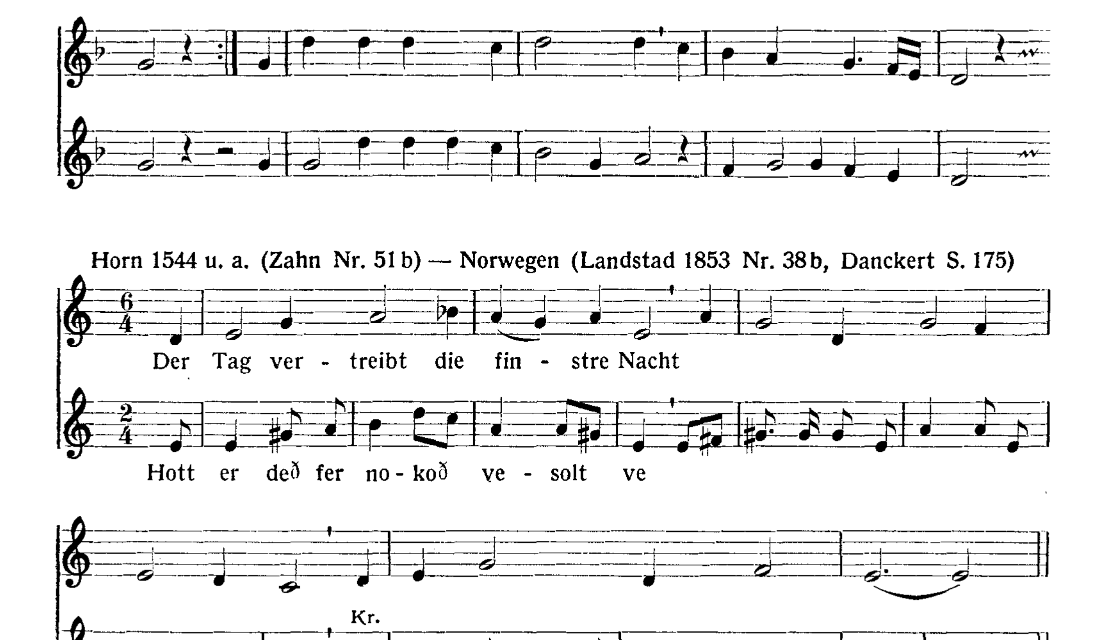
Ohne vorzeitig Thesen aufzustellen, möchten wir demgegenüber zunächst auf die Forschungsaufgabe hinweisen, eingehende Vergleiche zwischen altdeutschen und skandinavischen Melodien durchzuführen. Mehrere Weisen, die Danckert als Musterbeispiele des skandinavischen Liedes wiedergibt, scheinen uns mit deutschen Melodien zusammenzuhängen[2], unter den drei folgenden die ersten beiden „individuell", die dritte wenigstens im Typus.



[1] S. 146f., 346ff., 396 u. a.

[2] Vgl. auch Danckert, S. 152 mit dem Ringeltanz E.-B. 937. „Harpens Kraft", das Danckert als „Muster einer ganzen Gattung" des schwedischen Volksliedes anführt, geht nach DVldr II, 182 in seinem ersten Teil auf eine deutsche Ballade zurück. Die Melodie zur „Königstochter" DVldr II, 66, die nach Grundriß S. 123 keinerlei Rückschlüsse auf ein zu vermutendes deutsches Vorbild zulasse, ist in der Melodiegestalt mit E.-B. 2060, Kretzschm.-Zucc. II, Nr. 27, dem Zeitungslied Danckert, S. 40 u. a. so verwandt, daß trotz den „ausgeprägt schwedischen Sonderzügen" mit der Möglichkeit deutscher Herkunft zu rechnen ist.

[3] In der Kehrreimform $a\ k_1\ b\ k_2$ erscheint die Weise zum „Eleisonlied" (Pinck II, 402, 37).



Horn 1544 u. a. (Zahn Nr. 51 b) — Norwegen (Landstad 1853 Nr. 38 b, Danckert S. 175)

Die Zahl der altdeutschen Kehrreim- und Tanzballaden dürfte weit größer gewesen sein als die der erhaltenen Reste[1]. Die „Tänzer von Kölbigke“ (11. bzw. 12. Jahrhundert, DVldr II, 57) sind wohl ebenso ein vereinzelter Rest einer im Mittelalter verbreiteten Form wie etwa der Sommerkanon[2]. Wahrscheinlich hat im Norden und in Deutschland eine gegensätzliche Entwicklung stattgefunden: dort hat sich gerade die Kehrreimballade besonders gut erhalten und ausgebreitet, hier ist gerade sie weitgehend verklungen und durch andere Formtypen verdrängt worden.

Ähnlich verläuft die Geschichte gewisser „architektonischer“ Melodietypen: Einst in Deutschland und Frankreich entwickelt und verbreitet, sind sie in diesen Ländern mehr und mehr verklungen; dagegen leben sie in mannigfaltigen Formen bei den Nachbarvölkern im Osten fort, so im „neuen Stil“ der ungarischen Bauernmusik.

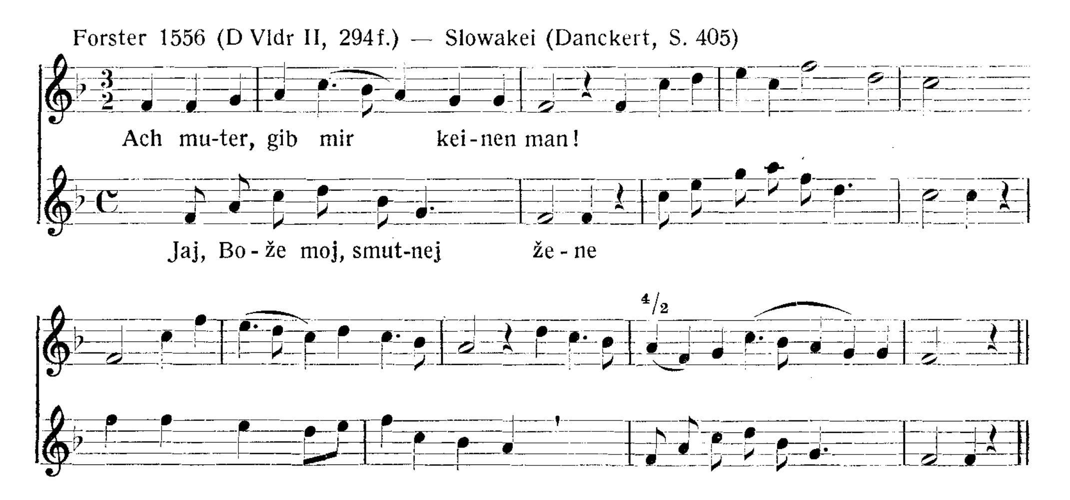
Danckert schließt sich in seiner Beurteilung dieses Stiles Béla Bartók an, fügt aber hinzu: „Man geht wohl kaum fehl in der Annahme, daß die formalen Anregungen oder ‚Wachstumsreize‘, wie man es nennen will, zur Bildung des neuungarischen Stils von der jüngeren abendländischen Musikentwicklung ausgingen. Darauf weisen nicht nur tonale Formen wie Dur und Moll, sondern mehr noch die den neueren Melodien eigentümliche Umfangsvergrößerung und die Technik der Gestaltversetzung. Besonders häufig finden wir die Transposition in die Oberquinte: eine abendländische, vor allem auch deutsche Rückungsart des 17. Jahrhunderts“ (S. 355).

---

1 E.-B. 1, 38, 40, 43, 71 f, 74 c, 77 d, 78 d, 119, 147, 148, 157 u. a.

2 Dieselbe Anlage: *a b K* findet sich in sehr alten deutschen Liedern verschiedener Gattung: Wettstreit zwischen Sommer und Winter E.-B. 1066, Ansingelied zu Lichtmeß E.-B. 1204, Schwankballade E.-B. 893, Es steht ein Lind E.-B. 412 b und 67 a II u. a.

Die nähere Untersuchung zeigt, daß in der Tat „abendländische“ und besonders deutsche Melodik eingewirkt hat. Jedoch ist es nicht die neuere Melodik seit dem 17. Jahrhundert, sondern das Lied des Mittelalters und der Renaissancezeit, und was übernommen wird, sind nicht bloße Formen und Teilmomente, sondern Melodietypen[1]. Z. B. dürfte die ungarische und slowakische Melodie, die Danckert S. 405 wiedergibt, auf den Typus zurückgehen, den u. a. die Fassung der „Elfjährigen Markgräfin“ bei Forster vertritt:



VII. Synthese und Zusammenarbeit

Diese vielfältigen Zusammenhänge im europäischen Volkslied machen es notwendig, bei der Betrachtung des einzelnen immer wieder auf das Ganze zu schauen. Die Geschichte des deutschen, des dänischen, des ungarischen Volksliedes erfordert ständige Umsicht auf das Lied anderer Völker. Auch für die Einzelforschung ist darum ein Überblick über das europäische Volkslied im ganzen und die Zusammenfassung der bisherigen Ergebnisse erwünscht und sogar Voraussetzung. Nun zeigt aber gerade Danckerts Versuch die Schwierigkeiten einer Überschau. Wie ist diese dennoch zu ermöglichen?

Zunächst läßt sich wenn nicht das Ganze, so doch dieses und jenes Teilgebiet auch durch einzelne Forscher beherrschen. Gesamtausgaben z. B. der französischen Volkslieder (die bisher in Einzelsammlungen verstreut sind), Gesamtbilder des Melodiegutes einer Landschaft, eines Standes, einer Gattung, Überblicke über weitverbreitete Melodietypen — solche Teilsynthesen sind Stufen auf dem Wege zur Umfassung des Ganzen.

Sodann sind in zwei Formen Vorblicke auf das Ganze möglich und notwendig: als formaler Entwurf, der die Fragen ausarbeitet und die Möglichkeiten und Me-

[1] Siehe „Die deutsche Volksliedweise und der Osten“, S. 118ff. Die Quinttransposition des ersten Motives ist im Rahmen dieser Typen schon in alter Zeit verbreitet, z. B.: Locheimer Ldb., S. 13, Kanc. des Franus (Ausg. Orel), S. 66 und 83, Zahn Nr. 353, 356, E.-B. 148a, Paris-Gevaert Nr. 67 u. a.

thoden durchdenkt und als vorangehende Betrachtung des Allgemeinen an symbolkräftigen Einzelfällen.

Vor allem aber ist die Zusammenfassung des Gewonnenen durch Zusammenarbeit zu ermöglichen. Die Volksliedforschung bedarf ihrer schon in den Grenzen des deutschen Liedes. Besonders wichtig ist die gemeinsame Arbeit bei der Herstellung der breiten Grundlage der künftigen Forschung (Kataloge, Verbreitungsbilder u. a.) sowie ein enges Zusammenwirken der Forschungszweige, die den Seiten des Volksliedes: Text, Musik und Stellung in Leben und Volk (einem Gebiet der „Volkskunde" im engeren Sinne) entsprechen. Darüber hinaus aber gilt es, eine intensivere Zusammenarbeit der Forscher der verschiedenen Völker anzustreben. Wünschenswert wären zumal der Austausch unveröffentlichter Aufzeichnungen durch die Zentralarchive und ein Handbuch des europäischen Volksliedes, in dem das Liedgut jedes Landes durch heimische Spezialforscher dargestellt wird; es müßte vollständig und kritisch die wichtigeren Quellen und das Schrifttum verzeichnen, die bisherigen Ergebnisse zusammenstellen und ein Bild vom Stande der Forschung geben. Durch die Neuordnung Europas werden sich wahrscheinlich günstigere Voraussetzungen dafür bieten, als bisher bestanden haben.

Nur durch solche Zusammenarbeit und auf der Grundlage eines umfassenden Quellenbestandes, großer Kataloge und einer Vielzahl darauf beruhender Abhandlungen wird sich dereinst ein gültiges Gesamtbild vom europäischen Volkslied errichten lassen. Danckerts kühner Versuch ist ein ideenreicher Vorblick auf dieses Ziel und ein fruchtbarer Anlaß zur Besinnung auf die einzuschlagenden Wege.

Neue Beiträge zu einer Biographie Giacomo Carissimis

Von Josef Loschelder, Rom

Einfach verlief dieses Leben, dessen äußeren Rahmen Cametti in seinem „Primo contributo per una biografia di Giacomo Carissimi“[1] festgelegt hat. Nachdem er mit dreiundzwanzig Jahren Kapellmeister am Collegium Germanicum geworden war, ist Carissimi den ihm damit vorgezeichneten Weg gegangen, unbekümmert um äußere Lockungen und ehrenvolle Angebote. Im Dienste dieses Kollegs schuf er seine Werke, gab getreulich weiter, was er sich an musikalischem Wissen und Können angeeignet hatte, gab es weiter auch an die Deutschen, nicht nur soweit sie dem Collegium Germanicum angehörten, auch Meister wie Kerll, Bernhard und Krieger werden als seine Schüler genannt.

Berichten die von Cametti beigebrachten Dokumente von Carissimis Leben, wie es wirklich verlaufen, so könnte man einen Teil der hier benutzten Dokumente, die einem Fonds des Archivs des Collegium Germanicum entnommen sind[2], betiteln: „Carissimis Leben, wie es hätte verlaufen können.“ Denn darüber belehren uns die hier mitgeteilten Quellen eindringlich, daß es nicht an äußeren Lockungen gefehlt hat, die des Meisters Leben in andere Bahnen hätten lenken und die seine Beziehungen zu Deutschland noch enger hätten gestalten können.

Warum er diesen Verlockungen widerstand, macht schon der kurze Lebensabriß verständlich, den eine unmittelbar nach seinem Tode verfaßte Denkschrift des Collegium Germanicum entwirft (I). Sie enthält außer den schon bekannten Tatsachen, daß Carissimi als Sohn des Faßbinders Amico in Marino geboren wurde und daß er als dreiundzwanzigjähriger armer Musiker in Assisi von dem damaligen Rektor des Collegium Germanicum entdeckt und als Kapellmeister an dieses Kolleg verpflichtet wurde, noch die Bedingungen, unter denen er verpflichtet wurde. Das Kolleg zahlte ihm neben einem guten Gehalt die Kosten für Wohnung, Essen, Wäsche und „alle anderen Unkosten“, und so nimmt es nicht weiter wunder, wenn sein Vermögen am Ende seines Lebens rund vierzigtausend Scudi[3] betrug. Dafür mußte er die „Vorschriften für den Kapellmeister“ beobachten. Er mußte also alle musikalischen Veranstaltungen des Kollegs und der zugehörigen Kirchen[4] bestreiten, alle erforderlichen Werke vertonen und einstudieren und überhaupt

---

[1] Rivista Musicale Italiana XXIV, 1917.

[2] Für die liebenswürdige Bereitwilligkeit, mit der er mir die Benutzung des Archivs gestattete, sei an dieser Stelle dem Rektor des Collegium Germanicum, Herrn Pater Klein, herzlichst gedankt. Ebenso bin ich den Herren Archivaren Haake und Köhler für die Zugänglichmachung des Materials zu Dank verpflichtet.

[3] Der Wert des Scudo wird mit etwa vier Mark anzusetzen sein.

[4] Noch heute gehört dem Kolleg außer der Kirche S. Apollinare auch die Kirche S. Saba. Vgl. hierzu im übrigen: A. Steingruber, Geschichte des Collegium Germanicum. Freiburg i. Br. 1895, 2 Bde.

den ganzen Musikunterricht erteilen. Worin diese Tätigkeit im einzelnen bestand, sagt uns eine genaue Dienstanweisung des Collegium Germanicum, die hier wenigstens im Auszug mitgeteilt sei[1]. Am Anfang dieser Dienstanweisung steht eine Begriffsbestimmung des Kollegs, die bezeichnend ist für die Bedeutung, welche die Oberen der musikalischen Erziehung beimaßen: „Das Collegium Germanicum ist ein Ort, wo die Schüler Tugend, Wissenschaft und Kirchengesang lernen müssen.“ An Veranstaltungen, welche Musik erfordern, werden aufgezählt Messe, Vesper, Complet, Matutin, Prozessionen, Disputationen und Kongregationen. Neben dem (gregorianischen) Choral werden namentlich die Motette, das Madrigal, Gesang mit Orgelbegleitung und Instrumentenspiel genannt, ferner werden Passagenübungen erwähnt. Für besondere Aufgaben muß der Kapellmeister die besonders Begabten im Anstimmen der Psalmen, im Orgelspiel, im Kontrapunkt und in der Komposition besonders schulen. Vorzüglich hat er die Knaben, die das Kolleg unterhält, an den hierfür bestimmten Stunden zu unterrichten. Er muß die Choralübungen überwachen, bedarf zwar für Chorproben der Genehmigung des Rektors, die Notwendigkeit des mehrstimmigen Singens wird aber ausdrücklich anerkannt. Sein Lebenswandel muß der Würde des Kollegs angemessen sein, überhaupt hat er alles zu vermeiden, wodurch dessen Ansehen geschädigt werden könnte. Er darf beispielsweise unter dem Titel eines Kapellmeisters an S. Apollinare nur mit Genehmigung des Rektors Werke zum Druck befördern, verboten sind ihm unzüchtige Liebeslieder, überhaupt soll die Musik nicht leichtfertig oder nichtssagend, sondern ernst und fromm sein. Damit ist allerdings nicht schlechthin weltliche Musik verboten, da die Pflege des Madrigals ja ausdrücklich erwähnt wird. Wie weit es sich dabei um kontrafaktierte Texte handelt, läßt sich natürlich nicht entscheiden. Das Madrigal war den Stunden der Erholung vorbehalten, die, wie es auch heute noch üblich ist, darin bestanden, daß man gemeinsam einen Nachmittag der Woche in einem dem Kolleg gehörigen, unmittelbar vor den Toren der Stadt liegenden Weinberg verbrachte.

Eine solche Tätigkeit unter in jeder Hinsicht günstigen Bedingungen macht also Carissimis Anhänglichkeit an sein Kapellmeisteramt an S. Apollinare begreiflich: er war wirtschaftlich mehr als sichergestellt, er hatte einen schon durch die Mannigfaltigkeit der gestellten Aufgaben befriedigenden Wirkungskreis und lebte schließlich in einer Stadt, die wie wenige Brennpunkt des kulturellen Lebens ihrer Zeit war. Außerdem fand der Meister im Kardinal Colonna einen Mäzen, der sich seiner bei jeder nur möglichen Gelegenheit annahm. So verschaffte er ihm, der im März 1637 geeignet für die erste Tonsur gefunden, damit also Kleriker geworden war, schon im Mai desselben Jahres eine Pfründe, deren Verleihungsurkunde leider im Wortlaut nicht mehr feststellbar ist, da der betreffende Registerband des Vatikanischen Archivs fehlt. Dafür haben wir einen Ersatz im Index zu dem Register Urbans VIII., der die folgende Eintragung enthält: „Liber VII an(no) 14 Maius 1637 Britononien(sis) Jacobus Carissimus simp(le)x — 416.“ Außerdem ergibt sich die Verleihung der Pfründe aus der Abschrift eines Notariatsaktes über

[1] Sie entstammt dem Fonds „S. Apollinaris Instrumenta inform. in causa cum RRPP S. August. aliisque causis, et alia circa Sacristiam Ecclesiae et Musicam“.

die Bestellung eines Prokurators für diese Pfründe (II). Auch in anderen Fällen hat der Kardinal Carissimi seine tätige Teilnahme nicht versagt. So geht aus einem Schreiben vom 16. April 1641 hervor, daß er sich persönlich um die Freilassung von Carissimis Neffen Domenico bemüht, der unter Mordverdacht in Marino verhaftet worden war[1]. 1645 greift er zugunsten Carissimis in eine Erbschaftsangelegenheit ein[2].

Trotzdem hätte Carissimis Leben in anderen Bahnen verlaufen können, da die Angebote, die ihm gemacht wurden, verlockend genug waren. 1643[3] wird ihm nahegelegt, sich um die Nachfolge Monteverdis an S. Marco in Venedig zu bewerben (III). Die Aufforderung ist kein amtliches Schreiben, sondern entspringt der privaten Initiative eines Kapellsängers an S. Marco, der, wie der Inhalt des Briefes nahelegt, vielleicht Carissimis Schüler gewesen ist. Er teilt uns im allgemeinen keine neuen Tatsachen mit, bestätigt uns aber schon aus anderen Quellen Bekanntes[4] und entwirft ein in seinen Einzelzügen fesselndes und durch die begeisterte Schilderung kulturgeschichtlich interessantes Bild vom Musikleben des damaligen Venedig. Wenn nur wenige Städte Roms kultureller Blüte gleichkamen oder sie gar zu übertreffen vermochten, so steht unter ihnen gewiß Venedig an erster Stelle. Glanzvolle Namen haben den musikalischen Ruhm dieser Stadt begründet, aber sie scheint auch durch die verständnisvolle Förderung der ihr entstammenden oder zugewanderten Talente verdient zu haben, daß sie zum musikgeschichtlichen Stilbegriff geworden ist. Der Schreiber dieses Briefes, der für den Dienst der Kirche S. Marco ohne Probe und mit dem größtmöglichen Gehalt, wie er selbst sagt, verpflichtet worden ist, weiß sich nicht genug zu tun im Lobe „dieser wundervollen Stadt, in der es alle die Gaben gibt, die Gott geschaffen hat und die man sich nur wünschen kann". Die Musik steht dort in unvergleichlichem Ansehen. Das Amt, das Monteverdi bekleidet hatte, und in das der Schreiber gern Carissimi als dessen Nachfolger einziehen sähe, ist eine Lebensstellung mit einem Gehalt von 400 Dukaten, das sich unter Umständen um die hundert Dukaten vermehrt, die man Monteverdi als Gehaltserhöhung bewilligt hatte[5]. Der Dienst ist einfach, da dem Kapellmeister ein Vizekapellmeister zur Seite steht[6]. Über die Aufführungspraxis an S. Marco erfahren wir, daß außer dem üblichen Choralsingen auch Stegreifkontrapunktieren geläufig ist. An Festtagen werden in Anwesenheit des Dogen und des ganzen Senates bis zu sechs-

[1] Die Geschichte dieses Neffen, soweit sie aus dem vorliegenden Fonds sich uns darstellt, ist ein schönes Zeugnis für Carissimis Familiensinn. Er hat nämlich den Neffen nach dem Tode von dessen Eltern zu sich genommen und auf eigene Kosten im Collegium Germanicum erziehen lassen. Die Fürsorge fand ein vorzeitiges Ende durch den Tod Domenicos, der beim Baden ertrank.

[2] Auch diese Angabe findet sich im Fonds Carissimi des Coll. Germ.

[3] Zur Frage der Zeitrechnung vgl. Emil Vogel, Claudio Monteverdi, VfMW. III, 1887.

[4] Beispielsweise Vogel, a. a. O.

[5] In diesem Punkt irrt der Schreiber, da sowohl nach den Besoldungslisten wie nach Monteverdis eigenen Angaben dessen Gehalt einschließlich der nachträglich bewilligten hundert Dukaten nur vierhundert Dukaten und mit den üblichen Benefizien vierhundertfünfzig Dukaten betrug. Vgl. hierzu Vogel, a. a. O.

[6] Im gleichen Sinne behandelt auch Vogel die Frage des Vizekapellmeisters.

chörige Werke und Instrumentalkonzerte aufgeführt. An den beiden vorzüglichen Orgeln sitzen tüchtige Organisten. Die Zahl der Sänger beträgt vierzig, während das aus Violinen, Violonen, Posaunen und Zinken bestehende Orchester zwölf Mann umfaßt. Chor und Orchester können aber im Bedarfsfall durch auswärtige Musiker verstärkt werden[1]. Auch über den von den Venezianern bevorzugten Stil weiß der Schreiber Aufschlußreiches zu berichten, und man glaubt, eine Charakteristik der Monteverdischen Musik zu lesen, wenn er von „Capricci“, (kunstvollen) Verschlingungen, geistreichen und fröhlichen Bizarrerien, von Sinfonien, die imitierend die kapriziösen Einsätze der Stimmen wiederholen, spricht. Das ist die Musik, welche die Herzen des zahlreichen Adels, von dem der Geringste hier mehr vermag als in Rom ein Kardinal, hinreißt, und gerade die musikalischen Neuheiten werden besonders geschätzt. Deshalb sind auch die Verdienstmöglichkeiten mit dem Amt eines Domkapellmeisters keineswegs erschöpft[2]. Neben den zahlreichen Aufträgen für Gelegenheitskompositionen bieten die verschiedenen Theater manches Nebenverdienst. Ebenso besteht die Möglichkeit, eigene Akademien zu veranstalten, und auch die guten Verlagshäuser helfen mit, seinen Namen unsterblich zu machen. Der Schreiber rühmt an Carissimi außer der „delicatezza“[3] seiner staunenswerten Werke in jeder Gattung sein Instrumentenspiel und die „buone maniere“. Er schließt mit der Aufforderung, Carissimi möge sich diese einzigartige Gelegenheit doch nicht entgehen lassen.

Nicht minder ehrenvoll war der Antrag, den der Erzherzog Leopold Wilhelm Carissimi machen ließ, in seine Dienste zu treten. Der Erzherzog war nach wechselvollen Erfolgen als kaiserlicher Heerführer im Dreißigjährigen Kriege Statthalter der spanischen Niederlande geworden, wo er gleichsam auf einem Nebenkriegsschauplatz gegen die Franzosen zu kämpfen hatte. Seine Residenz Brüssel blieb vom Kriege verschont, und so wollte Leopold Wilhelm sich offensichtlich die Gelegenheit nicht entgehen lassen, Carissimi mit Hilfe des Landgrafen Friedrich von Hessen an seinen Hof zu verpflichten. Der Landgraf und spätere Kardinal, der Schüler Carissimis war[4] und mindestens seit 1642 im vertrauten Briefwechsel mit ihm stand, hat sich dieser Aufgabe gern unterzogen, und wenn seine Bemühungen auch erfolglos blieben, so sind sie uns doch als Zeugnis zeitgenössischer Wertschätzung Carissimis und als Dokumente schöner Menschlichkeit wertvoll. Der Landgraf Friedrich ist nicht der einzige Unterhändler, dessen sich Leopold Wilhelm bediente. Schon der Brief des Landgrafen von 1642 enthält die Nachschrift eines sonst nicht weiter nachweisbaren Theodorico Becker, der sich in dem hier in Frage kommenden Briefwechsel einmal als Becharis, ein anderes Mal als Begue

---

[1] Vogel erwähnt etwa dreißig Sänger und zwanzig Orchestermitglieder.

[2] Auch Monteverdi erwähnt in einem von Vogel mitgeteilten Brief seine Nebenverdienste, die er auf immerhin zweihundert Dukaten in Jahre beziffert.

[3] Zu diesem für die ästhetische Terminologie der damaligen Zeit bezeichnenden Begriff, der wie die synonymen Begriffe der „finezza“, des „buon gusto“ u. a. schwer umschreibbar und noch schwerer übersetzbar ist, vgl. die der Geschichte der Ästhetik gewidmeten Arbeiten etwa von Baeumler und Croce.

[4] Ob er mit dem von Eitner erwähnten Landgraf von Hessen identisch ist, könnte allenfalls eine stilkritische Untersuchung ergeben.

unterschreibt. Daß es sich bei allen drei Schreibungen um dieselbe Person handelt, steht nach dem Befund der Handschriften eindeutig fest. Auch stilistisch und inhaltlich weisen die Briefe auf denselben Verfasser hin. Leider sind uns die Antworten Carissimis in keinem Fall überliefert und lassen sich auch nur andeutungsweise aus den vorliegenden Briefen erschließen.

Der vom 29. März 1642 datierte Brief des Landgrafen, in dem er sich uns zum erstenmal als Schüler Carissimis vorstellt, atmet soviel Herzlichkeit und Liebenswürdigkeit, daß seine späteren Bemühungen durchaus verständlich sind. Der menschlichen Wertschätzung entspricht die künstlerische; denn Friedrich ist geradezu unersättlich in seinem Verlangen nach neuen Werken des Meisters (IV). Nachdem er sich für die vielen Gunstbeweise Carissimis bedankt hat, bittet er ihn, er möge ihm außer einer zweistimmigen „Arietta" drei Motetten zu vier, fünf oder mehr Stimmen und ein achtstimmiges Oratorium schicken. Seine Grüße an den Beichtvater und an der Bassisten Odoardo[1] des Collegium Germanicum beweisen, daß er sich gern seiner römischen Bekannten erinnert. Diesen Grüßen schließt sich in der schon erwähnten Nachschrift in scherzhaftem Tone, der auch seinen anderen Briefen eignet, Theodorico Becker an.

Wenden wir uns jetzt dem Angebot Leopold Wilhelms zu, so läßt der Inhalt der vier Briefe, die sich mit diesem Thema beschäftigen, den Schluß zu, daß sie nicht die einzigen waren, die um Carissimis Zustimmung warben. Nach den erhaltenen Daten — ein Brief ist undatiert — hat sich der Briefwechsel über ein halbes Jahr hingezogen. Der Landgraf und Becker überbieten sich gegenseitig an verlockenden Angeboten, um Carissimi an Leopolds Hof zu ziehen. So beteuert Friedrich in dem undatierten Brief (V), daß der Erzherzog alle Wünsche des Meisters erfüllen würde, wenn er sich nur entschlösse, in seine Dienste zu treten. Er selbst stelle sich ihm für alle Dienste als sein wahrer Freund zur Verfügung. Falls es ihm in der neuen Heimat nicht gefallen sollte, könne er jederzeit in sein Vaterland zurückkehren. Außer den Reisekosten und einem Gehalt, dessen Höhe Carissimi bestimmen möge, wolle ihm der Erzherzog, falls er Priester sei, auch noch Pfründen und Kanonikate verschaffen. Die nun folgenden dringenden Bitten, Carissimi möge sich doch im zusagenden Sinne entscheiden, kehren, ins Burschikose gewendet, in dem Brief wieder, den Becker am 24. Juni 1647 schreibt (VI): „Ziehen Sie die Stiefel an, und schnallen Sie die Sporen an, und kommen Sie mit der Post, ich gebe mein Ehrenwort, daß ein solcher Entschluß Sie nicht reuen wird. Seine Hoheit läßt den Fürsten (gemeint ist der Landgraf) nicht leben, bis er seinen Willen hat..." Auch er verspricht Carissimi alles, was er nur wünscht, versichert ihm insbesondere, daß er ihn selbst nach Rom zurückbringen würde, wenn es ihm in Flandern nicht gefiele. Der Brief ist aus dem Feldlager geschrieben, und deshalb vermutlich sucht Becker möglichen Bedenken des Meisters bezüglich der Kriegslage zu begegnen. Er brauche der Franzosen wegen keine Furcht zu haben, da er ständig in Brüssel bleiben könne, einer Stadt, „die wohl zur linken Seite unserer stolzen Roma stehen" könne.

Die Wertschätzung, deren sich Carissimi in diesem Kreise erfreute, kommt auch in den Briefanschriften zum Ausdruck. Zum vorliegenden Brief lautet sie: *Al gran*

---

[1] Die Bedeutung dieses Sängers über seinen Wirkungskreis hinaus erhellt Vogel, a. a. O.

maestro Sr Jacomo Charissimi (!). Der nächste Brief vom 4. Oktober trägt die Aufschrift: *All' Molt' Ill^{re} e Molt' Reu^{do} Sig^{re} mio osser^{mo}: Il Sr Giacomo Charissimi* (!) *Maestro di Capella di S. Apollinare in Roma* (VII). Der Brief selbst schlägt einen noch dringlicheren Ton an als die vorhergehenden, und wenn auch er in einem lebhaften, freundschaftlich übertreibenden Stil geschrieben ist, so haben wir doch keinen Grund, an der Ernsthaftigkeit seines Inhalts zu zweifeln. Wir dürfen deshalb auch glauben, daß der Erzherzog in seiner Ungeduld, Carissimi möglichst bald bei sich zu sehen, den beiden Unterhändlern keine Ruhe ließ, und daß er von Tag zu Tag dem Meister günstigere Angebote machen ließ. So führt denn auch Becker alles an, was ihm geeignet scheint, Carissimi zum Kommen zu bewegen. Er vergißt weder zu erwähnen, daß der Erzherzog, falls der Meister auf dem Landwege zu kommen wünscht, ihm einen Paß durch Frankreich besorgen würde, noch, daß ihm der schon früher erwähnte Reisezuschuß zugebilligt würde, selbst das gesunde Klima Flanderns wird angeführt. Warum aber Carissimi schließlich den für ihn in jeder Hinsicht ehrenvollen und auch einträglichen Plan ablehnte, kündigt sich in diesem Brief schon an. Er scheute offensichtlich aus Gesundheitsgründen vor der immerhin beschwerlichen Reise zurück. Diese Begründung bildet dann schließlich den Inhalt des letzten in dieser Angelegenheit geschriebenen Briefes (VIII). Am 27. Dezember 1647 spricht der Landgraf Carissimi sein Bedauern aus, daß dessen „Indisposition" seine und des Erzherzogs Absichten durchkreuzt habe, Carissimis Absage ändert aber nichts an dem freundschaftlichen Verhältnis, da der Landgraf mit dem Wunsch schließt, der Meister möge aber wenigstens auch in Zukunft dem Erzherzog seine Werke zukommen lassen, welche dieser nicht nur zu schätzen, sondern auch zu belohnen wisse.

Hat Leopold Wilhelm auch sein Ziel nicht erreicht, der hier mitgeteilte Briefwechsel gibt wenigstens auf einem Teilgebiet anschaulich die Beziehungen Carissimis zur deutschen Musikgeschichte wieder, er erhellt aber vor allem die Wertschätzung, deren sich der Meister schon zu Lebzeiten erfreuen durfte. Diese Anerkennung beschränkte sich aber nicht auf Deutschland, auch nach Frankreich hin spannen sich die Fäden seines Ruhmes. So beweist ein Brief aus Compiègne vom 8. September 1656, daß Carissimis für Frankreich neuer Stil den französischen Hof so beeindruckt hat, daß dem Meister sogar die Vertonung eines „Drammetto" angeboten wurde[1] (IX).

Von der Achtung, welche die Zeitgenossen Carissimi entgegenbrachten, zeugen zwei weitere Briefe des hier benutzten Fonds, deren einer aus Neapel vom 20. Februar 1654 datiert ist und die Ankunft eines Pietro Vaiani und anderer Musiker ankündigt. Carissimi wird gebeten, diese Musiker auf ihre Leistungen zu prüfen. Der andere Brief stammt wieder aus der Umgebung des Erzherzogs Leopold Wilhelm. Der Absender ist Francesco Maria Riccioni, der dem Meister die Mit-

[1] Dieser Brief war leider wegen der überaus schlechten Schrift des Absenders nicht Wort für Wort entzifferbar. Da aber der hier fehlende Schluß nur Bemerkungen über die Gesangskräfte enthält, die für das Drammetto zur Verfügung stehen, konnte in unserem Zusammenhang von seiner Wiedergabe abgesehen werden. Bedauerlich ist nur, daß wegen der unleserlichen Unterschrift selbst der Name des Absenders unbekannt bleibt.

teilung macht, daß der Überbringer dieses Briefes, der Baron Camillo Boccamaggiore, sich auf einer Reise nach Italien befindet und die Gelegenheit benutzen möchte, Carissimi persönlich kennen zu lernen. Boccamaggiore ist dem Brief zufolge ein besonderer Günstling Leopold Wilhelms (X).

In der Rivista Musicale Italiana von 1920 schreibt Balilla-Pratella:

> Inoltre tutto il Carteggio, o piccolo o grande, che sarà corso indubbiamente fra il Carissimi ed i suoi numerosi allievi, amici ed ammiratori, italiani ed internazionali, è ancora da ritrovare interamente e chi sa quali ricche e preziosissime notizie ci potrebbe fornire intorno alla vita ed all'arte del nostro grande.

Ein Teil dieses Briefwechsels konnte hier vorgelegt werden, der über die Bedeutung Carissimis in seiner Zeit und über seinen Ruhm bei den Zeitgenossen beachtenswerte Aussagen enthält. Über die oben angedeuteten vielfältigen Beziehungen des Meisters zu Deutschland gab diese Briefsammlung schon teilweise Auskunft. Leider ließ sich aus diesem Fonds das Verhältnis Carissimis zu seinen anderen deutschen Schülern nicht aufhellen, und die Schicksale, die das Archiv des Collegium Germanicum erfahren hat, geben wenig Hoffnung, daß der Briefwechsel über das hier Mitgeteilte hinaus noch eine wesentliche Bereicherung erfahren könnte.

Anhang

Dokumente[1]

I. Denkschrift des Collegium Germanicum

Giacomo Carissimi figlio d Amico Cuppellaro (!) della Terra di S. Angelo diocesi di Camerino (!) mentre d'anni 23. staua in Assisi pouero Musico, fù dal P. Bernardino Castorio Rettore del Collegio Germanico preso per seruitio del detto Collegio, introdotto nella musica, lo fece Mastro di Cappella, doue ha seruito p(er)[1] 45. anni sino alla morte seguita del 1674.

In Collegio hà sempre hauuto grosso salario con tutte le spese di vitto, stanza, mobili, e biancheria, et ogn' altra spesa con obbligat. ne di osseruare le regole del M(ast)ro di Cappella, quali sono di fare tutte le Musiche nella Chiesa, e Collegio, di comporre tutte l'opere necessarie, d'insegnare ogni giorno à gl' Alunni, et alli Putti Soprani che si manteneuano in Collegio.

È riuscito d(ett)o Carissimi nella musica eccellente, mà con sommo dispendio del Collegio alle spese del quale hà radunato sc(udi) m/40 effettiui incirca ...

II. Aus der Bestellung eines Prokurators für die Carissimi vom Papst verliehene Pfründe

In Nomine Dñi Amen. p(rese)nti publico Instr.o cunctis ubique pateat euidenter, et sit notum, quod anno ab eiusdem Dñi salutifera Nat(iui)tate millesimo sexcentesimo trigesimo septimo, Indict.ne quinta, die uero uigesima quinta mensis Maij, Pont.us autem S.mi in Xpo Patris, et DND Urbani diuina prouidentia Papae octaui anno eius decimo quarto. In mei et testium p.ntia p.ns, et personaliter constitutus Ill. et R. D. Jacobus fil.q(uondam) Amici Carissimi de Marino Albanen(sis) dioc(eseos) mihi notus, qui, ut asseruit à Smo D. N. Urbano Papa octauo nuper prouisus fuit de quadam Cappella, seu Prioratu S. Marie de Nazzarett(!) Rauennaten(sis) Ciuitatis, uel dioc.s nec non de Eccl(esi)a, seu Cappella ad Altare sine cura ...

III. Monteverdis Nachfolge an S. Marco

Molto Ill. et R.do sig. Pñe oss.mo

Già credo che V S sappia che capitando quà gl' anni passati p(er) repigliar Monello ch' era uenuto quá à recitar in un' di questi Teatri co(n) Rabacchio fui costretto dalla ge(n)tilezza di questi Ecc.mi P(ad)roni p(er) la buona opinione e relat(io)ne ch' hebbero di me, a restar al seruitio

[1] Die Auflösung der Abkürzungen erfolgte grundsätzlich so, daß sie als solche kenntlich blieben. Bei formelhaften Wendungen wie VS = Vostra Signoria und in vereinzelten anderen Fällen wurde auf eine Auflösung verzichtet. Ebenso wurde auf Schreibfehler und Abweichungen von der heutigen Schreibung in der Regel nicht besonders aufmerksam gemacht.

di qu(e)sta Chiesa di S.Marco, senza alc(un)a proua co(n) la magg.re prouisione che si dia, doue che p(er) no(n) abusar e recusar le loro gr(azi)e stabilij nell' onde imobili la uolubilità mia, et ogni di più mi trouo sodisfatto, e godo co(n) buona sanità questa miracolosa Città nella q(ual)e ci sono tutte q(ue)lle gr(azi)e ch' há Dio create, e che si sanno dessiderare e la musica è in stima tale, che mai hò uisto cosa simile. Io mosso dall' affecto no(n) ord(ina)rio ch' hò sempr' hauuto non men' alla n(ost)ra amicitia ch'al suo merito, hora che questi Ecc. mi sono p(er) prouedersi di M(ast)ro di Cappella p(er) la morte del M.te Verde (!), essendo soliti di uoler scegliere i maggiori soggetti che si trouino, p(er) darle occ(asio)ne di mostarar il suo ualore, e che si diffonda la sua fama, in q(ue)sta Città ch'è porto de tutt'il mondo, hó messo meritam(en)te in tal considerat.ne la sua persona, che sicuram.te stimo, che sarà richiesta: et acciò ella sia informata in qualche parte di q(ue)sta carica, acciò possa risoluersi co(n) suo comodo co(n) qualche fondam.to le dico, che l'officio è p(er)petuo, e há quattroce(n)to ducati di prouisione con una buona habitat(io)ne nella Canonica di S.Marco, e pe(n)so ch'anco n'haurà ce(n)to altri di regalo ch'ultimam.te dauano al M.te Verde. è un' benefitio se(m)plice ch'il m.ro uiene qua(n)do gl'é comodo che hà il Vicemastro ch'assiste se(m)pre e si ca(n)ta ordinariam.te á libro grosso e nei ca(n)ti fermi si fanno i co(n)trapunti a me(n)te. Nelle feste solenni poi che uiene il Ser.mo con tutt'il Senato, si fá Musica gra(n)de a 4. 5. e 6. chori con concerti diu(ers)i di stromenti e di uoci a disposit.ne del M.ro ci sono doi organi grossi p(er)fettiss.i aggiustati a capello(!) con doi uale(n)tiss.i organisti,ci sono da 40.ca(n)tori ord.rii di chiesa,e da 12. istrom.ti fra uiolini Violoni tro(m)boni e cornetti e si chiamano anco altri fuori di chiesa a gusto del M.ro e quá c'è ca(m)po da scapricciarsi da far se(n)tir gl'intrecci, e le bizzarrie, spiritose et allegre, con sinfonie ch'a gara uano(!) imitando e redice(n)do gl'inuiti capricciosi fatti dalle uoce(!), che mi par di sentirsi e di uederla in fattione, e quà si rapiscono i cuori di q(ue)sta numerosa nobiltà, et ogni minimo nobile quà puo di gr(azi)a lunga piú d'un Card.le di là, e sono talm.te inamorati della Musica, massime delle nouità, ch'é impossibile a crederlo e no(n) si guarda a spesa a far le musiche fuori di chiesa, che ueram.te ui sono molti che premono a farle p(er) il grand'utile che c'è, si guadagna all'ingrosso, che sono quasi co(n)tinue, e no(n) c'è Musica p(er) piccola che sia che no(n) arriui a cinq(uan)ta ducati, ue ne sono di ce(n)to,duce(n)to e trece(n)to, e i zecchini caminano.ogn' anno, guadagnerà qualche ce(n)tinaro di scudi p(er) la Musica di qualche Teatro, e si uorrá far qualche accademia, uedrá quanto concorso e quant'utile haurà, in fatti è incredibile à dire il guadagno che si fà, a quelli ch'incontrano il gusto, che m'assicuro che ella darebbe; e quà hà il comodo di queste buone stempe(!) da immortalarsi sott'un titolo si glorioso. co(n)cludo p(er) no(n) dir altro che sarebbe da tutti riuerita et amata non tanto per la delicatezza dell'opere stupe(n)de in omni genere, che p(er) il sonare, et p(er) le sue buone maniere, e l'esserci da uero tal'che ci prema e pigli la fortuna quando gli mostra il crine che si son altri soggetti di m(ol)to merito che pretendono.ella co(n)ferisca secretam.te con Mons. Ottoboni che lui è pote(n)tiss.mo e animato uerso i uirtuosi, et há quá il suo fr(at)ello che puó quel che uuole, e ottiene ógni gr(azi)a massime q(ue)sta ch'é di gusto di tutta la cittá. Uenga scriuendo, uada alla posta di Venetia e in q(ue)llo che con esse possa piú seru(ir)la con tutto l'affetto la seruirò et p(er) fine caram.te le bacio le mani.

Venetia li 5.s(ett)e(m)bre 1643
Di V.S. m Ill.re et m R.da
Affmo Sere uero
Jacomo Razzi[1]

IV. Brief des Landgrafen Friedrich von Hessen vom 29. März 1642

Son tanti li favori che VS mi va facendo, che posso senon ringratiarla assai cognoscendomi tanto obligato alla sua cortesia, che non so sperarlo, che p(er) occasione di mostrarla la gratitudine et affetto che li professo. intanto la rendo infinite grazie del(!) Arietta che m'ha mandata assicurandola che ho havuto molto gusto, non solo di detta, ma ancora della continua memoria che V S. si compiace tener della persona mia per mera sua gentilezza. il che mi da tanto maggiormente animo de chiederla una nova grazia quale è di volermi mandar quanto prima l'arietta Alora che fai che pensi a 2. come ancora mi voglia mandar 3 mottecti a 4. 5. o più come perdoni V.S.che ...[2] da servire per un oratorio che fà da fare instantamente Venerdi a 8 ali padri Jesuiti li quali m'año tanto pregato, una di queste potrebbe essere se pare VS. Clama ne ...[3] a 4. Scusi VS. se forse sono troppo importuno a dimandar le tante cose ala volta, tutto non nasce d'altro senon della Sua inata bontà alla quale mi confido di grazia VS me le mandi che la voglio far honore, et me le mandi accio vengino(!) a tempo che del tutto la restaro obligatis:mo D V S.

Firenze li 29 di Marzo 1642

Affmo scolaro
Il Principe Fed.co
Landgravio

VS saluti da parte mia il Sigr Odoardo
et il Padre Confessore del istesso collegio todesco ...

[1] Vielleicht auch Ratti. [2] Unleserlich. [3] Unleserlich.

V. Undatiertes Angebot des Landgrafen Friedrich, Carissimi möge in die Dienste des Erzherzogs Leopold Wilhelm treten[1]

Sig^{e} mio

S.A. il Sig^{e} Arciduca Leopoldo mi ha co̅ andato hoggi un altra volta che io scriva a V. S.acciò si risolva de venir a servirle che io le prometto che tutto quello che vorra S.A. mio Sig^{e} le concederà, V.S. mi faccia questo favore di risolversi de venire che io saro sempre qui per servirle et saro sempre suo amico vero. io li dico per certo che so che non si pentirà et se in caso poi non li piaccesse(?) il paese et vorebbe ritornar ala patria S.A. sempre lo rimettera ala sua discretione, et si VS. ha di bisogno un aiuto di costa per venire oltre quello che dimandara per suo salario S.A. le lo dara. Dunque Signor Carissimo[2] mio mi faccia questo favore di risolversi a venire ch'io so che non si pentira et mi creda che S.A. lo stimara et lo favorira in tutto come ancora me ha detto SA che si è prete procurara di darle Canonicati et prebende accio possi star molto bene et conforme sue qualità delle quali ... padron assolutis^{mo} V.S. dunque non tralasci di abbractiare questa bona occasione ... perche so che sarà sua fortuna et non le scriverei a VS. se non sapessi che questo fosse il bene et augmento(?) della persona di VS. la quale suplico mi mandi con tutta la vista la risposta desiderata perche non posso mai andar da SA senza portarle questa consolazione...

Suo amico et discepulo
Il Landgravio

VI. Brief Beckers vom 24. Juni 1647

Molt Ill^{re} Sig^{e} mio osser:^{mo}

Come uengo(!) io non ho rimedio, VS. tiri li stiualj e metta li speroni, e uenga per le poste, do parola da galant homo che no li pentira di tal resolutione. Su Alt^{za} non lascia uiuere il S^{e} Prencipe finche Egli a Su intento, VS hauera tutto quello che pretendera, e piu di questo che s'imagina, e non tenga paura delle balle, perche li francesi in questo paese non tengono piu puluera, e VS restera sempre in Bruxelles citta, che puol bene stare al lato sinistro di nostra superba Roma. Io non so che dia gli(?) piu se io sapessi cantare io metterei tutto in Musica. VS. uenga dunque e mi dia la lettione, e per pagar il dritto che si deue a tale gran Maestro io prometto che quando stara (non) conuinta di fiandra si la reduro a Roma doue ancora spera un giorno di uenire il Sr Prencipe. Et non appellando io risposta se non la persona medesima di VS. li bacio per fine le mani.

Del Campo 24. di Giugno 1647.
Di VS molto Ill^{re}
affmo Se^{re}
Theodorico Begue

VII. Brief Beckers in derselben Angelegenheit vom 4. Oktober 1647

Molt' Ill:^{re} Sig:^{r} mio osser:^{mo}

Sono importuno a VS. gia uedo, VS. tene la colpa,o per dir meglio il Sr Archiduca. il quale non lascia in riposo ne a me, ne al Sr Principe, finche a VS. ueda in Bruxelles, e ua reiterando e meliorando giornalmente li conditioni, di modo che VS. non ha da far altro, che mettersi in camino. Se VS. uol uenir per terra Su alteza li procurera passaporto per Francia, li fara dar l'aiuta di costa in Roma, conforme VS. la domandera, e legando in questi parti tendra su residentia in Bruxelles, doue l'aria e assai meglior di questa di Roma, il Salario ancora lo dara a VS. come lo domandera, e come Su alteza conferisce qui tutti li beneficij Ecclesiastici, a Lei non mancerano delli buoni, e tutto questo ad libitum, che quando non gustasse lei di questi paesi, ricco di pensioni, donationi, e beneficij Ecclesiastici, tornera in Su benedetta Roma. Venga dunque VS. e non domandi più consilio dalli Medicj, per certo se io douessi far li miei viaggi con parer loro, non sarei mai uscito d'Alemagna, benche già a barba di loro ho fatto molti e lungissimi viaggi, e piace a Dio faro altri tanti, e mai pagero un baiocco ne a loro, ne a alcun Speciale, come fin adesso da me non ha uno riceuuto ne ricco ne grande. VS. faccia buona risolutione, da caualiero, e la faccia presto, assicurandosi, che fuor di Roma ancora ha paese. A qui trouera il S. Principe, il quale desidera un giorno redurirla a Roma con Triumpho, doue io ancora, piace a Dio, mi ritrovuo presente quando cantaremo Te deum, come mi trouai quando si cantò, Esse nos reliqui. In tanto a VS. baccio affet^{me} le mani, e l'auguro dal cielo ogni Suo maggiore contento, et in Specie buon uiaggio per Alemagna.

Da Campo di Dixmuden li 4. d'Ottob. 1647.
Di VS. Molt'Ill.^{re}
atf.^{mo} Ser.^{re}
Theodoricus Becharis

---

[1] Auch sorgfältigste Schriftvergleiche vermochten bei der schlechten Handschrift nicht, in diesen und den folgenden Briefen einzelne Wörter aufzulösen. Die Stellen wurden durch ... kenntlich gemacht.

[2] Man beachte das hübsche Wortspiel.

VIII. Brief des Landgrafen vom 27. Dezember 1647

In Somma per mia mala sorte l'Indispositione di V.S. causa di non hauere potuto prendere resolutione di Venire in queste Bande seruire il ser.mo Arciduca, il che à nisuno dispiace più ch'à me, p(er) il desiderio ch'haueuo di seruirla più che nisun'altro, come farò sempre doue si compiacerà Impiegarmi, et poiche non u'è altro rimedio di poterla Vedere p(er) qui, almeno non lascia di fauorirci delle sue opere di quando in quando di qualche Messe, Vespero, ò altro motteto che S.A. u'hauerá gusto part(icola)re et non lasciará di ricompensarne V.S. et mentre nella prego à farmi questa gratia perfine gl'auguro da n(ost)ro S. felicis.me sante feste di Natale come di quelle mag.re felicità che le sono douute et da me desiderate.

Di Namen[1] gli 27 di Xbre 1647.
Di V.S.

Affmo discepulo
Il Landgravio

P. S.
Ringratio V.S. del motetto che s'e compiaciuta di mandarmi, et non lasciarò di farlo Vedere a SA.

IX. Brief aus Compiègne vom 8. September 1656

Oh che applauso c'hà qui dal Re dalla Regina e da tutta la Corte, quella cantata del Sg. Carissimi le ferite d'un Cor sono contenti perche hà questa musica soperato tutte l'altre che per l'adietro erano state gradite et hà poste queste orecchie in tal gusto che non bisogna più azzardare di far loro intendere a loro stile; di què noue non meno che della sicurezza dell'affetto che non porta chè io non solo torno al importunarla per l'ariette che gli domandai alcuni mesi sono, ma che ardisco anche di supplicarla a uolermi far gratia di condure con le sue preziosissime note l'acluso drammetto . . .

X. Brief des Francesco Maria Riccioni vom 7. Mai 1643

Molt'Ill:re Sig:re e P(ad)ron: Oss:mo

L'ill.mo Sig.re Baron Camillo Bocca maggiore lator di questa,mi porge una assai ben cara occasione di riuerirla si come faccio, et assieme raccordarle la mia antica seruitù, quale benche non sia stata coltiuata con reciproche lettere, non è però in me scemato punto il desiderio di seruirla; p(er) attestato del quale,le inuio il detto Caualiere, che se ne passa p(er) suoi diporti in Italia, quale (per) descriuerglilo in una sola parola è il Mecenate de Musici, amator de Virtuosi al maggior segno; che però hò pregato honorarmi presentarle la presente, acciò V.S. habbia questa gloria di hauer' conosciuto un Caualier' si degno, quale appresso il Ser.mo Leopoldo Arciduca d'Austria mio Clementiss.mo Sig.re gode uno de più sublimi gradi di honore. Sò certo, che V.S. non sdegnará gradire il mio affetto con la conoscenza di questo sig.re si come egli goderà gra(n)demente di conoscere un tanto Virtuoso come V.S. à quale p(er) fine bacio affettosam.te le mani.

Rossaw li 7 Maggio 1643.
D.V.S.molto Illre

Affmo Serue e Vero
Francesco Maria Riccioni

---

[1] Der letzte Buchstabe ist nicht eindeutig zu identifizieren, doch ist die Auflösung als „n" am wahrscheinlichsten, da „Namen" die deutsche Bezeichnung für „Namur" ist.

Der Orgelbauer Joachim Wagner ein Schnitger-Schüler?

Von Hermann Poppen, Heidelberg

So dankenswert die in den Heften 4/4 und 5/1 des Archivs veröffentlichte Arbeit von Heinz Herbert Steves über den Orgelbauer Joachim Wagner ist durch ihre Erweiterung des von Hermann Mund auf der Freiberger Orgeltagung 1927 mitgeteilten Materials, so unverständlich ist doch die in ihr mehrfach gezogene Folgerung, Wagner gehöre in die Schnitger-Schule und stehe in ausgesprochenem Gegensatz zu Silbermann. Gerade aus dem, was die Arbeit an Material beibringt, scheint mir völlig zweifelsfrei, daß bei Wagner ein — hier durchaus überraschender — Zusammenhang mit den Silbermännern (vielleicht über Gottfried hinaus noch zu Andreas?) und durch sie mit dem französischen Orgelbau vorliegt und damit eher ein ausgesprochener Gegensatz gegen Schnitger und den gesamten norddeutschen Orgelbau. Dazu würde auch die von Mund mitgeteilte „unsichere Überlieferung" stimmen, Wagner habe „eine Zeitlang bei Silbermann gearbeitet", so einladend auch zunächst die von Steves beigebrachten Angaben über die zeitliche und landschaftliche Nachbarschaft zu Schnitger aussehen.

Ich muß mich dabei im Augenblick auf das einzige Gebiet der Disposition beschränken. Hier sind die Gründe für meine Annahme folgende:

1. Die ganz durchgängige Verwendung des Cornett-Registers. Wo gibt es das bei Schnitger? Für die Franzosen aber ist es schlechthin charakteristisch, und in den deutschen Orgelbau ist es durch die Silbermänner eingeführt worden (ganz stark auch bei uns in Baden durch den Sohn von Andreas S., Johann Andreas). Wenn bei Schnitger der Name Cornett (auch Cornettin) vorkommt, so bezeichnet er eine 2′-Zunge im Pedal (in St. Marien zu Frankfurt a. d. O. auch einmal 4′ im Hauptwerk).

2. Der Beginn dieses Cornett erst auf *c′*. Ausgesprochen französische Praxis, wo lieber die Tasten einer halben Klaviatur tief hängen, als daß sie eine Traktur bekommen und klingende Pfeifen. So disponiert stets auch Gottfried Silbermann „durch das halbe Klavier". Aber er baut es fünffach, selbst als „Echo zum Cornett" auf den Oberwerken. Woher hat Wagner seine häufigen nur dreifachen Besetzungen?

3. Die Aliquot-Stimme Terz $1^3/_5$′. (Berührt sich mit Cornett-Disposition.) Terzen als Aliquot-Stimmen gibt es im norddeutschen Orgelbau nicht. Wo hat Schnitger eine? Aber den Franzosen (wie den Italienern — Casparini, dem Lehrmeister Andreas Silbermanns —) und damit den Silbermännern sind sie geläufig. Schon Joh. Friedr. Walther ist das auffällig gewesen. Vgl. dazu die 5/1 S. 25 gegebene Erläuterung: „Diese Stimme hat der berühmte Orgelmacher, Herr Schnitger, niemahls auf einen a parten Zug gebracht."

4. Die 16′-Fundierung des Hauptwerkes auf Bordun 16′. Wo gibt es das bei Schnitger? Sein Hauptwerk-16′ ist das Prinzipal (wie überhaupt im norddeutschen Orgelbau). Bei großen Werken tritt daneben ein Quintadena 16′. Kleinere wie Norden beschränken sich auf dieses. Aber Bordun?? Den Silbermännern (wie den Franzosen) ist das aber die ganz selbstverständliche Grundlage für die Durchsichtigkeit ihrer Obertönigkeit. Nur in ausgesprochen großen Werken wird ein Prinzipal disponiert (dann vereinzelt ein Bordun daneben). So von Gottfried S. in Zittau, in Dresden Hof- und Frauen-Kirche. Andreas aber entschließt sich nicht einmal im Straßburger Münster dazu.

5. Das vielfältig disponierte Fagott 16′ im Hauptwerk. Wieder muß ich fragen: wo gibt es das bei Schnitger? Silbermann aber, und zwar hier ausgesprochenermaßen Gottfried S. ist es geläufig (Dresden Hof- und Frauen-Kirche, Zittau). Wir kennen J. S. Bachs Freude daran und seine Verwendung in der „Feste-Burg"-Fantasie.

6. Die Verwendung der Vox humana als einzige Zunge eines Positivs. Gewiß, die Vox humana spielt auch bei Schnitger keine geringe Rolle. Aber sie wird von zwei 8′- und 4′-Trompeten auf demselben Klavier eingegabelt, erhält nur bei kleineren Werken einen einzigen 8′-Partner. Hier aber steht sie immer allein in einem durchsichtigen Oberwerk. Auch das deckt sich mit dem von Gottfried Silbermann meist geübten Brauch.

7. Die Verwendung von Violdigamba im 8′-Ton (auch von Salicional). Auch das bei Gottfried Silbermann. Schnitger mit seiner ausgesprochenen Flöten-Vorliebe hat, soviel ich sehe, eine Gamba lediglich als 4′ im Charlottenburger Schloß.

8. Der Name Cleron für die 4′-Pedaltrompete. Das gibt es nun bei Schnitger vollends nicht. Dort heißt diese Zunge „Trommet 4′". Für die Silbermänner (und für die Franzosen) aber ist der Name selbstverständlich (wenn auch anders geschrieben). Bei Gottfried finde ich ihn allerdings auch nur einmal, in der Dresdener Frauenkirche. Sonst sagt er „Clarin-Baß". Woher also die französische Benennung? Doch Andreas?

Wenn ein Gegensatz von Wagners Dispositionsweise gegen (Gottfried) Silbermann gesucht werden soll, so könnte er, worauf die Arbeit von Steves mehrfach verweist, in der Pedal-Besetzung gefunden werden. Aber der Gegensatz gegen Schnitgers Pedale ist noch größer. Doppelbesetzungen (labial) gibt es bei Wagner nur im 16′-Ton; wenn noch einmal, dann im 4′. Dann aber sind es immer Flöten oder Gedeckte neben den Prinzipalen, bei Schnitger stehen hier Streicher! Und — die Höhengrenze des Pedals ist bei Wagner immer der 4′-Ton; weder im Labial- noch im Zungenchor geht er auf 2′. Schnitger aber bei jedem größeren Werk in beiden Chören!

Dazu kommt — durchaus als Sondergut Wagnerscher Gewohnheit — die (auf den 16′-Ton verschmelzende!) Quinte $5^1/_3{}'$; also durchaus in der Linie des zur Fundamentstimme schrumpfenden Pedals (Silbermann!). Und ferner ist eine Besonderheit Wagners das nicht ganz seltene Gemshorn 8′ im Pedal (dann als einzige 8′-Stimme!). Schnitger? Er hat es stets als 2′ im Rückpositiv (in Norden auf dem Hauptwerk), lediglich in St. Marien zu Frankfurt a. d. O. einmal 8′, auch im Hauptwerk. Aber im Pedal?? Könnte das ein Fingerzeig für sonstigen Zusammenhang sein?

Warum soll nun bei solchem Sachverhalt ein Silbermann-Zusammenhang ausgeschlossen sein? Mir scheint er geradezu zwingend erwiesen. Aber möglicherweise ist das Ganze des Werkes von Joachim Wagner in der Tat eine Verschmelzung von alter (überhaupt norddeutscher) Schnitger-Kunst mit neuem Silbermann-Geist (süddeutscher und südländischer Einfluß) zu einer für seine Landschaft wieder charakteristischen neuartigen Einheit. Es wäre daher sehr zu begrüßen, wenn das Dunkel dieser Lebensgeschichte, seiner Lehr- und Ausbildungszeit aufgehellt werden könnte.

Neue Bücher

Bibliographie des Musikschrifttums.

Herausgegeben im Auftrage des Staatlichen Instituts für Deutsche Musikforschung von Georg Karstädt. Jahrg. 3: Januar—Dezember 1938. Leipzig, Hofmeister 1939. IX, 215 S.

Verzeichnis der Neudrucke alter Musik.

Herausgegeben im Auftrage des Staatlichen Instituts für Deutsche Musikforschung von Walter Lott. Jahrg. 4: 1939. Leipzig, Hofmeister 1940. 45 S.

Zu den vornehmsten Aufgaben des Staatlichen Instituts für Deutsche Musikforschung zählt die Betreuung der für unser Fach unentbehrlichen laufenden bibliographischen Arbeit. Zwei Berichtsjahre hindurch hat der allzu früh verstorbene Kurt Taut das Musikschrifttum in vorbildlicher Weise erfaßt und nach allen Seiten hin erschlossen. Georg Karstädt hat dann seine hinterlassenen Vorarbeiten zum dritten Jahrgang des Schrifttumverzeichnisses zu Ende geführt. Das äußere Bild hat sich mit dem Übergang zum doppelspaltigen Druck vorteilhaft verändert. Diese Raumersparnis bedeutet zugleich eine Erleichterung für den Benutzer, dem sich nunmehr jeweils größere Titelreihen im Zusammenhang übersichtlich darbieten. Die für eine wissenschaftliche Bibliographie durchaus entbehrlichen Preisangaben sind weggefallen. Eine weitere Verbesserung bringt die raumsparende Sigelung der wichtigsten Zeitschriftentitel mit einem vorangestellten und einem zum handlichen Gebrauch lose beigefügten Sigelverzeichnis. So lassen sich natürlich nur die meist vorkommenden Zeitschriftentitel für die Titelwiedergabe vereinfachen, also eine beschränkte Auswahl. Für den Rest wäre vielleicht die von W. Rust (Verzeichnis von unklaren Titelkürzungen deutscher und ausländischer Zeitschriften, 1927) vorgeschlagene Kurzform als Grundlage für eine einheitliche Zitierweise zu empfehlen. Ein Beispiel: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft (Titel Nr. 1631) kommt nach dieser Regelung auf die kürzere, aber gleichwohl verständliche Form Dt. Vjschr. Litwiss. Die Fächer der Systematik sind unverändert geblieben. Aber es sollte doch einmal für den nächsten Jahrgang überlegt werden, ob sich ihr Gesamtbau und die Anordnung der Titel innerhalb der einzelnen Abschnitte nicht noch mehr den Anforderungen anpassen können, die man an ein solches Nachschlagewerk für ein rasches und bequemes Auffinden des Gesuchten stellen darf. Die Orientierung im Abschnitt VIII, d (Einzelne Gattungen und Formen) wird durch die Anordnung nach dem Verfasseralphabet nicht erleichtert, erst recht nicht, wenn man mehrere Jahrgänge hintereinander aufschlagen muß. Es mag strittige Grenzgebiete geben, die Literatur über Sprecherziehung (XII, b unter Gesanglehre) wird man aber in einer Bibliographie des Musikschrifttums am ehesten entbehren können.

Mit solchen Problemen der Systematik sieht sich Lott in seinem Verzeichnis der Neudrucke alter Musik nicht belastet. Die Einteilung der nachgewiesenen Titel im systematischen Teil, der auch hier wiederum den nach dem Alphabet der Verfasser angelegten Hauptteil glücklich ergänzt, ergibt sich ganz von selbst aus dem Gegenstand der Bibliographie mit der immer sicher und eindeutig zu beantwortenden Frage nach der Besetzung. Kenner und Liebhaber alter Musik sehen sich auch in diesem neuen Jahrgang des bewährten Verzeichnisses zuverlässig beraten.

Willi Kahl, Köln

Carl Philipp Reinhardt,

Die Heidelberger Liedmeister des 16. Jahrhunderts. Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, hrsg. von H. Besseler. Band 8. Bärenreiter-Verlag, Kassel 1939.

Nachdem H. J. Moser nachwies, daß die mehrstimmigen deutschen Lieder des 16. Jahrhunderts in weit größerem Umfange Hofweisenbearbeitungen sind, als es die ältere Volksliedforschung wahrhaben wollte, durfte den Meistern der sogenannten Heidelberger Schule das besondere Interesse der Musikwissenschaft gelten, da sich hier wie auch in den Senfl-Liedern der ersten Ott-Sammlung von 1534 zum erstenmal wieder seit den Tagen des Glogauer Liederbuches wirkliche Volksweisen in nennenswerter Zahl als Bearbeitungsgrundlage vorfinden. Daß allerdings auch bei den Heidelbergern nicht von einem gleichen Verhältnis zwischen den beiden Gruppen, geschweige denn von einem Überwiegen der Volksweisen gesprochen werden darf, er-

weist die aufschlußreiche Arbeit Reinhardts: sie gibt das ungefähre Verhältnis mit 1:2 an. Allein bei Brandt und bei Othmayr, den man gern als typisch für den Stil der ganzen Gruppe ansah, halten sich Volks- und Hofweisen die Waage. Dies ist eines der Ergebnisse der Betrachtung der geselligen Lieder, die der Verfasser dem eigentlichen Hauptteil der Arbeit, der Biographie der Meister, folgen läßt.

Es wird zunächst darauf hingewiesen, daß sämtliche Meister — Gregor Peschin wird nicht zu der Gruppe gezählt — als gebürtige Franken, Oberpfälzer oder Niederbayern in Heidelberg lediglich ihre zum Teil zeitlich kurz bemessene Wahlheimat hatten, und daß sie mit Ausnahme des Hofkapellmeisters Lemlin und des Schulmeisters Othmayr musikalische Dilettanten waren, die zwar als Schüler Lemlins in Heidelberg eine gründliche Ausbildung erhielten, dann aber als fürstliche Beamte oder, wie Forster, als Arzt die Musik in den Mußestunden betrieben. Die bisher bekannten biographischen Daten werden gefestigt, wo nötig richtiggestellt und vor allem wesentlich bereichert. Bedauerlich ist, daß die Archive gerade über Lemlin und die Zustände in der Heidelberger Kapelle von 1520—1550 keinerlei Auskunft geben. Aber wir erfahren manches über die Stellung der Meister innerhalb der politischen und religiösen Kämpfe der Zeit. So wurde Brandt, dessen genaue Lebensdaten von 1517 bis 1570 bestimmt werden, als Hauptmann der Abtei Waldsassen in die Bilderstürmerei von Hohenthan verwickelt; so stand der kurfürstliche Hofsekretär Zirler als Zwinglianer inmitten der kirchlichen Parteienkämpfe in Heidelberg, während der Ansbacher Stiftsprobst Othmayr mit einigen seiner Getreuen einen Gewaltstreich unternahm, um sein Recht zu verteidigen. Zur Biographie Forsters schließlich wird festgestellt, daß er nach seiner Amberger Schulzeit, der vermutlich die vielen Martinslieder im 2. Teil seiner Sammlung entstammen, nach siebenjährigem Studium in Heidelberg 1528 das Baccalaureat der Artistenfakultät erwarb. Erst 1534 begann er in Ingolstadt mit dem Studium der Medizin, das er in Wittenberg beschloß, um dann in Nürnberg seine Tätigkeit als Arzt und Musiksammler aufzunehmen. Das Wirken des umfassend gebildeten Mannes, dessen reichhaltige Bibliothek auch Musiktraktate seiner Zeit enthielt, ist anschaulich gezeichnet.

Bei der Betrachtung der Werke wird zunächst zu der Frage Stellung genommen, wieweit die Heidelberger selbst als Textdichter sowie als Verfasser von Hofweisentenores in Betracht kommen. Dabei wird festgestellt, daß es sich im ersten Falle zumeist um Bearbeitungen bekannter textlicher Vorwürfe handelt, wie das Beispiel Sachs-Brandt zeigt, während man andererseits in dem ersten Bearbeiter einer Weise auch den Erfinder des betreffenden Tenors sehen dürfe. Allerdings sind diese Fälle bei den Heidelbergern ziemlich selten, da der Anschluß an die bekannten Liedersammlungen der ersten Jahrhunderthälfte fast überall gewahrt ist.

Was die Unterscheidung der Hof- und Volksweisentenores, die im Textlichen ja klarliegt, in musikalischer Hinsicht betrifft, so läßt sich diese Trennung überall dort durchführen, wo nach dem Muster der erstmals wieder bei Schöffer (1513) auftretenden Tanzweise *Ich kam vor Liebes Fensterlein* durch „körperhaften“ Rhythmus und durch das Verhältnis von Dantz zu Hupfauf auch die musikalische Analogie zum Volksliedtext gegeben ist. In den anderen Fällen wurde die Volksweise nach Art der Hoftenores „bereitet“, und es müssen zunächst die rhythmischen Veränderungen beseitigt werden, um das Urbild der Weise wiederherzustellen. Dieser echten Tanzliedtypen weist der Verfasser nun eine ganze Reihe bei den Heidelbergern nach; allerdings bedürfte es für eine andere Ableitung aus dem volkstümlichen Liedgesang, nämlich der Stimmgruppenspaltung Othmayrs aus dem Wechselsingen von Mädchen und Burschen, noch stichhaltigerer Beweisgründe, wenn man nicht sogar annehmen will, daß westliche Vorbilder, wie z. B. die Pariser Chanson, hier eingewirkt haben. Gegenüber der Ursprünglichkeit der echten Volksweisen und den weitgespannten Bögen Senflscher Hoftenores werden die Hoftenores der Heidelberger als mehr konstruktiv und im Formelhaften befangen gekennzeichnet. So wird nachgewiesen, daß viele von ihnen nur Reihungen vorgegebener melodischer Floskeln sind.

Reinhardt kommt sodann zu folgender Gruppeneinteilung der Satzweisen, bei der Othmayr zunächst unberücksichtigt bleibt und Lemlin als Lehrer der übrigen und Vertreter der älteren Generation herausgehoben wird: „1. Freie kontrapunktische Führung bei meist gleichzeitigem Einsatz ohne imitatorische Verknüpfung, 2. Freie imitatorische Verknüpfung und 3. Engere Beziehung der Stimmen durch kanonische Führung.“ Diese Einteilung trifft das Wesentliche. Allerdings können wir dem Verfasser nicht ganz darin beipflichten, daß Lemlin

einen „altertümlichen" Stil schreibe, der ihn in die Nähe einiger Sätze des Lochamer Liederbuches rücke. Zwar kommen hier wie auch im Glogauer Liederbuch akkordisch gehaltene Typen mit Gesamtzäsur aller Stimmen vor. Aber einmal zeigen in beiden Quellen gerade die volkstümlichen Typen diese Stilmerkmale (Verfasser führt zwei Hofweisenbeispiele Lemlins an) wie *Der Winter will hin weichen* oder *Es leit ein Schloß*, die im Gegensatz zu den dem alten Diskantiersatz nahen Hofliedern stehen; und dann finden sich in den Sammlungen des 16. Jahrhunderts wie bei Schöffer oder den Kleinmeistern Forsters wiederum Hofweisensätze dieser Art, die gerade durch die Betonung der Fundamentschritte im Baß (wie bei Lemlin) eher auf neuere, nämlich italienisch-frottolistische, Einflüsse hindeuten. Zeigen die vierstimmigen Sätze der Heidelberger mit Ausnahme Othmayrs ausgesprochen zeitgebundene Gemeinsamkeiten, so weist der Verfasser in einer Sonderbetrachtung nach, daß Brandt, vor allem was seine fünfstimmigen Sätze anbetrifft, sowohl leistungsmäßig als auch quantitativ eine Sonderstellung einnimmt. Großes Können spricht aus der Anlage seiner kanonischen Führungen, wenn auch das fließende Ebenmaß Senfls nicht erreicht wird. Bemerkenswert ist ferner, daß im Zuge der durch Senfl vorgezeichneten motettischen Behandlung der Liedsätze auch bei Brandt bereits die sonst als Richtschnur geltende Barform durch Ausweitung überbaut wird. Othmayr schließlich erscheint wegen der stärksten Bevorzugung des Volksliedes und der ausgeprägt tanzmäßigen Rhythmik als derjenige, der noch einmal das alte Tenor-c.f.-Prinzip mit neuen Stilelementen vereinigt, ehe auf dem Gebiet des weltlichen Liedes die alten Bindungen ganz aufgegeben werden. Mit einer Gesamtübersicht über die Werke der Heidelberger Meister, die zumeist in der Sammlung Forsters aufgezeichnet sind, wird die übersichtliche und anregende Darstellung beschlossen.

Kurt Gudewill, Kiel

Eduard Reeser,

De klaviersonate met vioolbegeleiding in het Parijsche muziekleven ten tijde van Mozart. Met 90 muziekvoorbeelden en een bijvoegsel van twaalf sonates. Rotterdam, Brusse 1939. 178, 102 S. 4°.

Auf die von einem oder mehreren Instrumenten zumeist ad libitum begleitete Klaviersonate namentlich der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hat man fast nur gelegentlich hingewiesen, wozu etwa Schoberts Schaffen Anlaß geben konnte. Einzig Br. Studeny (Beiträge zur Geschichte der Violinsonate im 18. Jahrhundert, 1911, S. 76ff.) ist den Spuren dieser „Klavier-Violinsonate" an Hand eines immerhin beschränkten Materials wenigstens einmal im Zusammenhang nachgegangen, wobei er sie bewußt als die „Hauptform" zwischen Schobert und Mozart der Violinmusik zuordnet. Demgegenüber begegnet man dann immer wieder jener Auffassung, als sei der ad-libitum-Charakter des begleitenden Streichinstruments grundsätzlich in jedem Falle gleichbedeutend mit einer lediglich aufführungspraktischen Rücksichten dienenden, für die innere Struktur dieser Werke aber stets bedeutungslosen Zusatzstimme. Auf Méreaux', Pauers und anderer Mißgriff, als sie Schobertsche Werke mit begleitender Violine als Soloklavierstücke herausgaben, hatte Riemann (DTD 39, 1909, S. IX) schon gebührend hingewiesen. Man war kaum geneigt, der weitverzweigten Literatur der „Klavierviolinsonaten" gattungsgeschichtlich ein tieferes Eigenleben zuzusprechen, und da ließen sich diese Stücke, wenn man immer wieder die unisono, in Terzen oder Sexten mitgehenden Begleitstimmen vor Augen hatte, am bequemsten als Klaviermusik ansprechen. Hier mußte einmal Klarheit geschaffen, durch gründliche Analyse des ganzen Materials in der Breite, aber auch in der Tiefe der geschichtlichen Entwicklung das Wesen der Gattung untersucht und nach allen Seiten hin abgegrenzt werden, soweit dies überhaupt möglich war. Und wieweit dies möglich ist, hat Reesers Arbeit klar erwiesen.

Es handelte sich natürlich auch um die Ursprungsfrage. Leider hat Reeser versäumt, sich mit F. Torrefrancas Hypothese von der italienischen Herkunft der Gattung auseinanderzusetzen (Le origine italiane del romanticismo musicale, 1930, S. 628ff.). Immerhin ist sie durch das, was wir nunmehr wissen, einwandfrei widerlegt. Frankreich ist das Ursprungsland. In Deutschland pflegt vor allem der Süden, vorab Mannheim und Wien, die Klaviersonate mit ad-libitum-Begleitung. E. Bachs Ablehnung (Brief an Forkel vom 10. 2. 1775, E. Fr. Schmid, C. Ph. E. Bach und seine Kammermusik, 1931, S. 149) gegenüber „Claviersonaten mit einem begleitenden Instrument nach dem jetzigen Schlendrian" als einem „Un- oder Mitteldingˮ mag für die Haltung Norddeutschlands bis zu einem gewissen Grade bezeichnend sein.

Mit gutem Recht hat sich Reeser auf die Anfänge der „Klavier-Violinsonate" und ihre Verbreitung in Frankreich bis 1790 beschränkt. Hier werden die Grundlagen der Gattung sichtbar, hier entfalten sich zuerst ihre stilistischen Möglichkeiten. Voran geht eine weitausholende Schilderung des Pariser Musiklebens dieser Jahre, das unsere Aufmerksamkeit insbesondere als die Umwelt beanspruchen muß, in der die Deutschen Eckard, Schobert und Honauer[1], später Mozart wirkten. Dabei geht Reeser weit über das zumeist Bekannte hinaus, fleißig aus zahlreichen zeitgenössischen Pariser Quellen (Zeitschriften, Almanachen, Tagebüchern) schöpfend, zugleich, den Spuren M. Brenets (SIMG 8, 1907, S. 401ff.) folgend, mit einer für den Pariser Musikgeschmack dieser Jahre überaus aufschlußreichen Untersuchung des dortigen Musikverlagswesens.

Jede Untersuchung über die Klaviermusik dieser Zeit drängt zu einer Klärung der Instrumentenfrage. Wie die Dinge für Paris lagen, mußte Reeser in den Mittelpunkt seines Kapitels „Clavecin en pianoforte" die Persönlichkeit J. G. Eckards stellen. Die Alternativbestimmung im Vorwort zu seinen 1763 in Paris als op. 1 erschienenen Klaviersonaten mag mit dem Cembalo auf die französischen, mit dem Clavichord auf die deutschen Käufer berechnet sein. Aber sie wollen auch „au forte et piano" gespielt sein. „C'est par cette raison que je me suis cru obligé de marquer aussi souvent les doux, et les fort, ce qui eut été inutile si je n'avois eu que le Clavecin en vûe." Eckard schreibt aus genauester Kenntnis des neuen Instruments, das ihm von Augsburg her durch J. A. Steins Versuche vertraut sein mußte, einen Klaviersatz, der allenfalls noch auf dem Cembalo ausführbar, in seinen spezifischen Eigenheiten dort aber schon gar nicht mehr zu verwirklichen ist, vom Clavichord ganz zu schweigen. Dieser Pianofortecharakter seiner Sonaten wird nun aber auch von Eckard dem Spieler ausdrücklich bewußt gemacht. Was das für Paris und seine Clavecinistentradition bedeuten mußte, mehrere Jahre bevor man dort in Klavierbau und Konzert den Spuren des Hammerklaviers begegnet, hat Reeser klar erkannt. Darüber hinaus wäre noch zu sagen, daß hier mit Eckards Sonaten von 1763 zum erstenmal überhaupt in der Geschichte der Pianofortemusik wirklich klare Verhältnisse vorliegen, Hammerklavierstil mit ausdrücklichem Hinweis auf das diesem Stil einzig adäquate Instrument[2]. Oft genug verbirgt sich ja in dieser Übergangszeit echte Hammerklaviermusik hinter hergebrachter Cembalobestimmung. Auf die aus ihrem Pianofortestil sich ergebende feinnervige Dynamik Eckards ist schon oft und auch wieder von Reeser hingewiesen worden. Man müßte dann weiterhin auch von den aus dem neuen Klanggefühl erwachsenen Phantasiedurchführungen Eckards sprechen. Wo in der Sonatengeschichte des 18. Jahrhunderts von diesem Typus der Phantasiedurchführung die Rede ist (H. Abert, Mozart, 1, 1919, S. 87), darf künftig der Name Eckards nicht mehr fehlen. Gerade an dieser Art der Durchführung wird der Gegensatz zu E. Bachs Themenwandlungskunst deutlich, ein Gegensatz im allgemeinen, der sich schon an den beiderseitigen Expositionen erweisen läßt, in überraschender Weise an zwei Beispielen von scheinbar naher Berührung (Eckards *f*-moll-Sonate aus op. 1, erster Satz, und der Anfang von E. Bachs Sonate gleicher Tonart in der dritten Sammlung der Sonaten für Kenner und Liebhaber). Das Verhältnis Eckards zu E. Bach ist vielfach gründlich mißverstanden worden, am meisten von der französischen Forschung, z. B. bei Wyzewa und St. Foix, Mozart, 1, 1912, S. 41, aber auch noch von Abert a. a. O. S. 85. Reeser hat wenigstens hinsichtlich des Gebrauchs der Dynamik eine richtige Grenze gezogen.

Nun zum Hauptteil seiner Arbeit. Die Grundlagen für das Aufkommen der Klaviersonate mit Violinbegleitung werden von verschiedenen Seiten her beleuchtet, u. a. auch in Hinblick auf das homophone Element vom unbegleiteten Klavierkonzert dieser Zeit her. Der Hinweis

[1] Schon vor ihnen taucht als deutscher Tonkünstler in Paris Sebastian Irrig auf mit 12 Klaviersonaten „im Albertinischen Geschmack" (Gerber, Hist.-biogr. Lex. d. Tonk., T. 1, 1790, Sp. 699). Sie sind leider unauffindbar.

[2] Man wird in diesem Zusammenhang wohl kaum an L. Giustinis „Sonate da cimbalo di piano e forte detto volgarmente di martelletti" von 1732 denken dürfen, die sich zum erstenmal B. Cristoforis Erfindung zunutze machen. Sie lassen mit nur sehr unvollkommenen Mitteln allenfalls im Hintergrund den Wandel des Klangideals sichtbar werden. Vgl. meine Besprechung der Neuausgabe von Rosamond E. M. Harding, Dt. Musikkultur, Jg. 1, 1937, S. 187.

freilich auf die von H. Uldall (ZMW 10, 1927, S. 142 und in seinem Buch „Das Klavierkonzert der Berliner Schule“, 1928, S. 8) namhaft gemachten Klavierkonzerte Vivaldis ist verfehlt, nachdem H. Engel (ZMW 12, 1930, S. 240) sie als Violinkonzerte erwiesen hat.

Die ersten Klaviersonaten mit begleitender Violine schrieben Mondonville 1734 (sein op. 3 hat neuerdings W. Höckner durch einen Faksimiledruck wieder bekanntgemacht) und Guillemain 1745, beide Geiger, was für die Gestaltung der Violinparte nicht ohne Bedeutung bleiben konnte. Die Rolle der begleitenden Geige schwankt zwischen Unterordnung mit Füllnoten und größerer Selbständigkeit bisweilen bis zu imitatorischen Episoden, immer soll sie zum mindesten den Cembaloton klanglich bereichern und beleben im Sinne der „combinaisons harmoniques“, mit denen Mondonville nach dem Wortlaut seiner Widmung neue Wege einschlagen wollte. Simon Simon, einer aus der Gruppe der Klaviermeister, die nun nach Mondonville und Guillemain sich der violinbegleiteten Klaviersonate annehmen, zum Teil noch in einer gewissen Bindung an die Tradition der Pièces de clavecin, hat noch deutlicher zum Ausdruck gebracht, was man damals mit der Heranziehung einer Violine beabsichtigte, „parceque la mélodie, qui perd les graces de sa rondeur dans les sons désunis du clavecin, sera soutenue par les sons filés et harmonieux du violon.“ Wie fern wir hier noch einer ad-libitum-Praxis stehen, zeigen mehrfache Bemühungen um volle Gleichberechtigung von Violine und Klavier. Ch. Fr. Clément läßt z. B. Geige, Klavierdiskant und -baß im Stil einer Triosonate musizieren, d'Herbain schreibt ausdrücklich ein „accompagnement en forme de dialogue“.

Das wird nun anders, als Schobert die Violinbegleitung ad libitum einführt und an Stelle des Partiturdrucks folgerichtig die Stimmen für sich erscheinen läßt. Jetzt beginnt mit der vielfach zu einer thematisch bedeutungslosen Ergänzungsstimme herabgesunkenen Violinbegleitung jene Richtung in der Klavierviolinsonate, die vom Notenbild aus dazu verleiten konnte, diese Werke kurzerhand als Klaviermusik aufzufassen. Aber schon Riemann hat hier für Schobert das Richtige gesehen, wenn er meint, man müsse ihn „in erster Linie als Ensemblekomponisten nehmen und nicht als Solo-Klavierkomponisten, wenn man ihm gerecht werden will“ (DTD 39, 1909, S. IX). Das wird nun, in weiterem Sinne für die ganze Literatur der ad libitum begleiteten Klaviermusik, durch Reesers Darstellung vollauf bestätigt. Man muß sich dazu entgegen manchen Versuchen, ihn zum Pianofortekomponisten zu stempeln, vergegenwärtigen, daß Schobert doch das Hammerklavierideal nicht entfernt so wie Eckard verwirklicht, daß er sogar in seinen wenigen Soloklaviersonaten naheliegende Möglichkeiten des Pianofortestils so gut wie gar nicht ausgenutzt hat. Hier hatte nun die begleitende Violine, sagt Reeser, ihre besondere Aufgabe im Dienste einer Ausdrucksintensität, die das Cembalo allein nicht erreichen konnte. Es ist dieselbe Aufgabe, die ihr vorher schon S. Simon zugewiesen hatte. Eckard schuf einen klaviereigenen Ausdrucksstil, Schobert aber bedurfte dazu der melodiestützenden Violine. Der ad-libitum-Charakter des Begleitinstruments darf über den Zusammenhang mit der älteren, von Mondonville begonnenen Richtung nicht hinwegtäuschen. Auch diese Art der Klavierviolinsonate kann nicht auf eine Stufe mit Soloklaviermusik gestellt werden. Bei dem noch mehr als Schobert dem Cembalo zugeneigten Honauer, dessen von Reeser nur angedeuteten Beziehungen zu Wagenseil sich übrigens weitläufig bestätigen lassen, wird man eine solche ausdrucksverstärkende Heranziehung der Violine noch mehr verstehen. In diesen Kreis gehört dann auch der junge Mozart mit den als op. 1 und 2 in Paris erschienenen 4 Sonaten, „qui peuvent se jouer avec l'accompagnement de violon“ (K.-V. Nr. 6, 7, 8 und 9).

Noch auf lange Zeit hinaus verharrt die Pariser Klavierviolinsonate ihrer Violinbehandlung nach in der Gefolgschaft Schoberts, wenn auch nur selten jener höchste Grad von Unselbständigkeit des Begleitinstruments erreicht wird wie bei A. L. Couperin. Es kann kaum ein Zweifel bestehen, daß mit dem Vordringen des Hammerklaviers nach 1770 das Bedürfnis nach der melodiestützenden Violine nachläßt. Von den Deutschen dieser Zeit in Paris zeigt sich insbesondere Edelmann, den Reeser übrigens Riemann gegenüber doch wohl etwas zu schroff nicht als Mannheimer, sondern als typischen Vertreter des Pariser kosmopolitischen Stils zwischen 1760 und 1780 kennzeichnet, weit mehr um die Ausgestaltung des neuen Pianofortestils als um die Selbständigkeit der Violinpartie bemüht. Daneben gibt es aber auch deutliche Bestrebungen, der Violine über den gebräuchlich gewordenen ad-libitum-Charakter hinaus wieder stärkere Geltung zu verschaffen. J. J. Beauvarlet-Charpentier folgt dabei früheren gelegentlichen Ver-

suchen Mondonvilles und Cléments mit konzertierenden Elementen des Begleitinstruments in seinem op. 4 „dans le goût de la symphonie concertante" (1775), der Deutsche Hüllmandel endlich, der übrigens kaum E. Bachs persönlichen Unterricht in Hamburg genossen haben wird, wie Reeser immer noch annimmt, gelangt mit seinem op. 6 von 1782 geradezu schon zur Sonate „avec accompagnement d'un violon obligé". Hier herrscht wirklich die Violinstimme über das harmonisch-figurativ begleitende Klavier, aber eben von dieser Art der Klavierbehandlung aus war zunächst keine fruchtbare Entwicklung zu erwarten. Und so ist es kein Zufall, daß Hüllmandel in Paris, abgesehen etwa von einer Sonate J. Chartrains, keine Nachfolge fand. Erst die Wiener Klassik, insbesondere Beethovens obligates Akkompagnement, schuf die Voraussetzungen für ein neues Verhältnis der Instrumente zueinander.

Demgegenüber erscheint uns nunmehr dank Reesers gründlichen Untersuchungen die Klaviersonate mit begleitender Violine als eine Gattung sui generis. Die Anschaulichkeit seiner Darstellung erhöht sich wesentlich durch eine anhangsweise beigegebene Auswahl von 12 Pariser Klavierviolinsonaten zwischen 1734 und 1782. Sie wirkt mit dieser Fülle des Beispielmaterials fast wie ein kleiner Denkmälerband. Willi Kahl, Köln

Friedrich Blume,

Das Rasseproblem in der Musik. Entwurf zu einer Methodologie musikwissenschaftlicher Rasseforschung. Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel und Berlin 1939. 8°, 85 S.

In dieser Schrift unternimmt Friedrich Blume den Versuch, die notwendige Vorfrage musikwissenschaftlicher Rasseforschung zu beantworten: welcher Ansatz und Weg sie zum Ziele führen könne. Er will damit der Arbeit an einer unserer ernstesten und entscheidungsvollsten Forschungsaufgaben, die bisher nur gleichsam über wegloses Gelände von wagemutigen Spähtrupps angegriffen wurde, eine feste, zielsichere Vormarschstraße ausbauen helfen. Er hat sich damit den Dank aller verdient, die sich nun und künftig um diese Aufgabe bemühen. In der Auseinandersetzung mit seiner Schrift mögen sich die Blicke schärfen für das, worauf es hier ankommt.

Einleitend fragt Blume, wo die „Berührungsflächen" (S. 3 u. 7) zwischen Musik und Rasse liegen und wie sich die Rasse in der Musik äußere. Der methodischen Grundlegung ist es allerdings kaum günstig, daß hier erst von Berührungsflächen, also einem Nebeneinander von Musik und Rasse gesprochen wird, dann von einem Sichäußern der Rasse in der Musik, also einem Ineinander; das muß die Anschauung des aufmerksamen Lesers eher verwirren als klären. Die dritte Frage: „In welchen Bestandteilen und Arten der Musik überhaupt rassische Merkmale sich finden und finden können", deutet dann auf ein nur eingeschränktes Ineinander und scheint damit auszuschließen, daß Rasse etwas von Grund auf Wesenbestimmendes ist, das naturnotwendig alle Musik mitbestimmt — späterhin aber (S. 35) meint Blume selbst: „In aller Musik muß gewiß ... ein rassischer Kern angenommen werden." Es wäre wohl methodisch vorteilhaft gewesen, für die Untersuchung wie für den Leser, die beiden Hauptbegriffe des Buchtitels zu Beginn klar und deutlich vorzustellen.

Was den Weg der Untersuchung betrifft, so hält es Blume für wenig aussichtsreich, ja es sei „vielleicht überhaupt vom Übel" (S. 10), von der einzelnen musikalischen Erfahrung aus, induktiv vorzugehen. Daher stellt er, im Sinne jener dritten Frage, von den „allgemeinsten Qualitäten der Musik" ausgehend, die beiden „Grenzfragen" voran: „Welche allgemeinen Eigenschaften von Musik sind so geartet, daß sie möglicherweise unmittelbare Beziehungen zur Rasse haben können? Welche musikalischen Objekte ... sind so geartet, daß aus ihnen möglicherweise Schlüsse auf rassische Hintergründe gezogen werden können?" (S. 8 u. 12). Diese Fragestellungen schützen gewiß vor mancher Gefahr, die bisher Opfer forderte. Da es sich aber bei alledem, wie Blume selbst am Schluß seines Buches durchaus mit Recht betont (S. 85), „eigentlich gar nicht um ein ‚Problem' handelt, wie es deren viele andere gibt", sondern „um eine neue Plattform, von der aus betrachtet alle Dinge der Musik eine veränderte Perspektive zeigen" — hier kommen wir zum Kern des Problems —: ist dann im Gegenteil nicht die Deduktion ein verfängliches Verfahren geworden? Die Begriffe, von denen deduziert werden könnte, auch die „allgemeinsten Qualitäten der Musik", sind ja noch von der alten „Plattform" aus gewonnen aus Induktionen, die auf Grund früherer, nun nicht mehr gültiger Perspektiven zustande kamen! Müssen also nicht zunächst von dem neuen Standpunkt aus mit Hilfe neuer Induktionen neue Begriffe erarbeitet, zum mindesten aber die alten von Grund auf überprüft werden, ehe stichhaltige Deduktionen überhaupt möglich sind? Zwingt diese Lage nicht dazu, erneut vom Einzelfall auszugehen und dann mit Hilfe des Vergleichs möglichst vieler Einzelfälle zu Allgemeinurteilen vorzudringen, Begriffe auszukristallisieren, die nun auch eine der neuen Lage gemäße Deduktion gestatten? Müssen andernfalls nicht die schönsten Begriffsgebäude — ohne festen Baugrund — Luftschlösser bleiben?

Im ersten Hauptteil seiner Ausführungen untersucht Blume die „elementaren Eigenschaften und Bestandteile der Musik in ihren Beziehungen zur Rassenfrage". Als solche Bestandteile

nennt er „Klang im weitesten Sinne" und „Zeitordnung (Maß, Betonung, Bewegung usw.)" (S. 14). Hier schon zeigt sich die Gefahr jener Deduktion: gehören nicht Betonung und Bewegung hauptsächlich einer Ordnung der Gewichts- und Raumkräfte an, erst hiernach der Zeitordnung? Mochte das in der früheren „Perspektive" nicht recht deutlich werden oder nicht wesentlich scheinen, so doch um so mehr in der neuen: sie fordert eine Erweiterung, und zwar eine Dynamisierung der Elementenschau.

Blume wirft dann die Frage nach etwa rassisch bestimmten Hördispositionen auf. Im Anschluß vor allem an Marius Schneider legt er dar, daß Tonsystem, Tonalität, Leiterbildung nicht rassisch gebunden sind. Aber auch hier ist die Deduktion gefährlich, zum mindesten müßte hinzugefügt werden: soweit Tonsystem usw. (von der alten „Plattform" aus) als etwas Nurformales, nicht etwa auch Krafthaltiges verstanden werden. Die vergleichende Untersuchung von Melodiegestalten — so meint er weiterhin mit Schneider, gewiß mit Recht — verspreche eher Erfolg bei der Suche nach rassisch-musikalischen Kennzeichen, doch seien die melodischen Strukturen zunächst an Kulturschichten (Jäger-, Hirten-, Bauernkulturen usw.), nur mittelbar auch an rassische Anlagen gebunden.

Einen festeren und unmittelbareren Zusammenhang von Musik und Rasse sieht Blume „auf der Grenzlinie" — das entspräche aber jenen „Berührungsflächen", also sachgemäßer: in der Verbindung von Körperbewegung und Klangerzeugung (S. 23), da die körperliche Bewegungsform etwas der Rasse Eigentümliches sei. Das trifft sicherlich noch viel mehr zu, als er es andeutet. Denn es handelt sich hierbei ja nicht nur um Bewegungsformen, sondern im Grunde um leibseelische Spannungsverhältnisse und -vorgänge, und zwar um solche, die nicht nur die Körperbewegung beim Musizieren entscheidend beeinflussen, sondern auch schon die Körperhaltung überhaupt, dazu die Klangerzeugung nicht nur in bezug auf die Musiziertechnik, viel mehr noch auf die Klangauffassung schlechthin, schon beim Musikhören. Es bedarf ja nicht allein einer entsprechenden geistigen, sondern einer bestimmten leibseelischen Einstellung, um Musik beim Hören wie beim Musizieren wesentlich und ganz, nicht nur äußerlich und zum Teil zu erfassen. Blume selbst erinnert an anderer Stelle (S. 14) daran, daß bei jeglicher Methode der Musikbetrachtung das Geistig-Seelische mit dem Stofflichen stets verbunden bleiben müsse. Und mit Recht stellt er fest, daß „auf diesem für die Rassefragen besonders vielversprechenden Gebiet der musikalischen Elementenforschung . . . noch eine fühlbare Lücke klaffe, die nur durch unmittelbare Beobachtungen am lebenden Objekt geschlossen werden kann" (S. 24). Aber: hat er nicht eben erst die Induktion verworfen? Hier zwingt ihn die Eigenart des Problems denn doch zu dem Zugeständnis, daß sie entscheidende Arbeit zu leisten habe. Freilich zieht er es gleich wieder halb zurück: er traut ihr „vorerst" noch keine besonderen Ergebnisse zu.

Ja er wendet sich dann grundsätzlich gegen gewisse Forschungen, die sich bereits um „unmittelbare Beobachtungen am lebenden Objekt" bemüht haben. Es scheint ihm nämlich der Versuch wenig einleuchtend, „auf dem Wege körperlicher Mit- und Nachbewegungen Wesentliches . . . erfahren zu wollen", weil diese zu subjektiv seien. Er unterstreicht diese Meinung später (S. 25) durch die Gegenüberstellung der „objektiven Analyse" auf Grund des „Anhörens", die methodisch einwandfrei sei, und der „subjektiven Stellungnahme" des „Hineinhorchens", die keine objektiv gültigen Ergebnisse haben könne. Ist uns aber nicht jede Sinneswahrnehmung, welcher Sinn sie auch vermittelt, etwa Auge oder Ohr oder Bewegungssinn, im Grunde subjektive Mit- und Nachbewegung, und der objektive Gehalt einer jeden nur durch Vergleiche feststellbar? Überdies zeigt sich auch hier wieder: soll uns die Sprache methodische Vorstellungs-, Denk- und Verständigungshilfe sein, müssen wir die Worte mehr als bisher in ihrem eigentlichen Sinn brauchen; eine allzu abgezogene Sprache verbaut der Forschung nur den Weg in das Leben, zuerst in das, das sie ergründen will, dann in das, auf das sie wirken könnte: für die Musik legt schon der Wortsinn gerade das Gegenteil der Blumeschen Folgerungen nahe, nämlich daß ein Anhören wohl an die Erscheinung herankommt, erst ein Hineinhorchen aber in das Inwendige, das Wesen, den Lebenskern hinein. Somit kann allein das fürs erste naturgemäß subjektive Hineinhorchen, allgemein gesprochen der persönliche Einsatz, nicht schon irgendein Ansatz zu wesentlichen Erkenntnissen führen — mit Hilfe von Vergleichen ist hernach aus vielen subjektiven Wahrnehmungen das allgemein Gültige herauszufinden. Das Gleiche gilt aber auch von Mit- und Nachbewegungen anderer Sinne. Das folgt schon aus Blumes eigener Feststellung, daß die untrennbare Verknüpfung leiblicher und geistiger Bestandteile „zu den unabdingbaren Wesenszügen jeglicher Musik" gehöre (S. 13). Warum biegt er immer wieder ab, wenn es gilt, hieraus die notwendigen Folgerungen zu ziehen?

Was im besonderen die Forschungen angeht, gegen die er sich hier wendet, so trifft zunächst seine Meinung, daß die (im leibseelischen Einsatz gewonnenen) Beobachtungen Rutzens, Sievers' und Beckings und die daraus entwickelten Methoden lediglich mit „rhythmischen Impulsen und Bewegungsformen" zu tun hätten (S. 24 u. 25), nicht den Sachverhalt. Rutzens Beobachtungen betreffen vielmehr die Beziehungen zwischen der durch leibseelische Spannungsverhältnisse bedingten Körperhaltung und dem Klangcharakter. Auch Sievers bezieht die Haltung in seine Untersuchungen ein, und auch er wie Becking gehen den Zusammenhängen von Bewegung und Klang nach, die sie als „konstante Erscheinungsformen" erkennen. Die Behauptung Blumes aber, das die Ergebnisse der Bemühungen und Methoden von Rutz, Sievers, Becking „erwiesenermaßen" „doch eigentlich (!) immer nur . . . von der subjektiven Haltung

der Versuchspersonen bestimmt" seien, wird schon dadurch widerlegt, daß diese Ergebnisse, obwohl von verschiedenen Standpunkten aus und auf verschiedenen Wegen gewonnen, doch in vielem Wesentlichen übereinstimmen. Daß die Empfänglichkeit und die Sinnesschärfe, die solche Wahrnehmungen ermöglichen, nicht jedem ohne weiteres zu Gebote stehen, das kann wohl der Anwendung der Methode verhängnisvoll werden und den Schlüssen, die hieraus gezogen werden; es kann aber kein zureichender Grund sein, die Tatsächlichkeit dieser Wahrnehmungen zu bestreiten und eine auf sie gegründete Methode überhaupt abzulehnen. Denn die Voraussetzungen für jedwede, nicht zuletzt für wissenschaftliche Arbeit sind ja nie in allen Menschen gleicherweise erfüllt. Und es ist nur natürlich, daß gerade in Zeiten, die „eine neue Plattform", das heißt eine neue Schau sich erringen, auch notwendigerweise Methoden aufkommen, die zunächst nicht so handlich sind wie die alten, schulmäßig eingefahrenen.

Blume wendet sich dann zu den „verwirklichenden Tätigkeiten": „Das Klangbild wird entscheidend geformt durch den lebenden Menschen. Bei seiner ‚verwirklichenden', nachschaffenden Tätigkeit entsteht für alle musikalischen Elemente eine gewisse Variabilität und Liqueszenz" (S. 26). Beide Sätze sind zweifellos richtig. Fehlt aber nicht zwischen ihnen etwas auch für die Forschung, und gerade auch eine dem Rassischen nachspürende Musikforschung Entscheidendes? Derjenige „lebende Mensch", der ein Klangbild ursprünglich und daher von Grund auf entscheidend formt, naturgemäß auch rassisch, so daß seine rassische Art nun auch durch das Notenbild hindurch den einfühlsam Nachmusizierenden in Bann zu ziehen vermag, das ist doch der Schaffende! Wenn auch wiederholte Wiedergaben des eigenen Werkes durch den Schöpfer selbst in dem und jenem verschieden sein mögen, so bleibt dem Klangbild dabei doch stets das persönliche Gepräge des Schaffenden und damit auch seine rassische Eigenart. Die „Liqueszenz" aber, die das Klangbild durch Nachmusizierende erhält, welche ihr eigenes persönliches und rassisches Gepräge in das Werk hineintragen, verunklärt das ursprüngliche Klangbild auch in rassischer Beziehung. Das kann — exempla docent — bis zur furchtbarsten Bastardierung ausarten. Wenn also Blume sagt, daß sich „auf dem Wege der Reproduktion nicht nur die Geister der Individuen und Völker, sondern hier (!) offensichtlich und mit eindeutiger Schärfe die Rassen" scheiden, so trifft das sicherlich zu. Erst recht aber trifft es zu für das Schaffen selbst. Und auch Blumes Satz, daß im Nachmusizieren „der Kardinalpunkt für zukünftige Forschungen über die musikalischen Elemente in ihrem Verhältnis zur Rassenfrage liegen dürfte", gilt erst recht und viel mehr für die ursprüngliche ganzheitliche „verwirklichende Tätigkeit" der Schaffenden. Gewiß kommen wir an die Klangbilder der Nachmusizierenden leichter heran, ja sie fliegen uns in die Ohren, als ob wir in einem musikalischen Schlaraffenland lebten, gewiß bieten sie uns viele ergiebige Vergleichsmöglichkeiten, was die Musizierenden betrifft. Aber diese Vergleichsmöglichkeiten werden, was die Musik betrifft, einen sicheren Halt nur an dem Klangbild des Schöpfers haben können. Um dieses also muß sich die Forschung zunächst oder mindestens auch bemühen. Allerdings ist uns von diesen Urbildern scheinbar nur die „Form" im Notenbilde überliefert, und Blume glaubt und will zeigen, „daß für das Gebiet der Elemente jedenfalls nicht ... in der geschaffenen Form das rassische Element verborgen liege" (S. 37). Das gilt aber nur soweit, als man— wie es Blume tut, obwohl er auch „Bewegungsform" und „Klanglichkeit" mit einbezieht — die „musikalischen Elemente" und die „Form" als etwas Undynamisches nimmt. Erfaßt man die Form als Tat, mit der „Form" also auch die Strebungen, die sie gebildet haben und in ihr weiterwirken, so haben wir doch wohl Aussicht, gerade hier auch rassische Wesenszüge zu finden.

Blume untersucht dann im zweiten Teil seines Buches die „empirischen Gegenstände" der Musik daraufhin, welche von ihnen am ehesten geeignet sind, auf die Frage nach dem rassischen Kern zu antworten (S. 35). Er kommt zu dem Beschluß, „vorerst (nicht für immer) das große Kunstwerk aus dem Kreise der geeigneten Stoffe zu verbannen" (S. 41), ebenso aber auch die lebendige Volksmusik — beide wegen ihrer vielfachen Überschichtung, die es methodisch ungünstig erscheinen lasse, hier anzusetzen. Nur in den „ältesten Volksliedbeständen" (S. 45), möglichst von der Grenze der geschichtlichen Zeit, sieht er eine Hoffnung und — das hängt damit zusammen — in der großenteils aus Volksgut gespeisten Gregorianik, der er eine besonders liebevolle und eingehende wertvolle Untersuchung widmet (S. 46—59). Was da für unsere Forschung übrig bleibt, das ist freilich nur vor tausend und mehr Jahren „empirischer Gegenstand der Musik" gewesen. Sein empirischer lebendiger Klang ist uns sehr, sehr weit gerückt. Sind wir wirklich sicher, daß die ältesten und doch längst nicht in jene Zeit selbst zurückreichenden Notierungen die methodisch besten Angriffsmöglichkeiten bieten, das rassische Leben in unserer Musik zu erfassen? Zudem: bis in jene Zeit hinein saß in den Städten und Lagern an Rhein und Donau noch das Völkergemisch des spätrömischen Reiches, überdies wurde dazumal die Welt von Skandinavien bis Nordafrika, vom Schwarzen Meer, ja weit von Asien her bis zum Atlantik durch die Völkerwanderung aufgerührt — sind wir wirklich von vornherein sicher, daß es damals viel weniger Überschichtungen gab als heute? Und muß eine einstimmige Musik denn wirklich weniger „zusammengesetzt" (S. 42) und somit der Erforschung zugänglicher sein als eine mehrstimmige? Abgesehen davon, daß mehrstimmige Musik gar nicht „zusammengesetzt" zu sein braucht (wie etwa eine Gewehrpyramide), sondern entfaltet sein kann (wie die Blätter einer Blüte) — dieser Unterschied ist wohl gerade auch für die Wesenserforschung bedeutsam —: kann nicht auch eine Melodie, das heißt: im musikalischen Kraftfeld zu einer

einzigen Stimme verdichtete Musik, von einem Kontrapunkt von Kräften leben, der hier in eins gefaßt ist, sich in andern, lockerer und breiter lebenden Zeiten und Menschen aber mehrstimmig ausgebreitet hätte, ohne daß die Musik im Wesen „zusammengesetzter" geworden wäre? Wäre sie nicht im Gegenteil damit übersichtlicher, offener geworden? Wir übersehen das — unter den Nachwirkungen einer Zeit verflachten, mehrstimmig-harmonisch gleichsam in die Breite gezogenen Melodiehörens — wohl noch gar zu leicht.

Damit sei nicht bestritten, daß die Erforschung jener ältesten Musik uns rassisch wertvolle Aufschlüsse geben kann, sobald es gelingt, sie uns ihrem Wesen gemäß lebendig zu machen. Geht es nun aber um die Erforschung einer Lebensfrage wie der Rassenfrage, tun wir dann wirklich methodisch das Beste, wenn wir zunächst das unmittelbar und uns noch nahe Lebendige beiseite schieben, um Gebilde zu befragen, deren Leben wir erst über tausend Jahre hinweg rekonstruieren müssen? Ist dann nicht gerade das noch lebendige große Kunstwerk, das, wie Blume selbst bekennt, „die ganze seelische Tiefe, deren ein Volk fähig ist, auffängt und verewigt" (S. 41), ein wirklich „empirischer Gegenstand der Musik", der weit eher Antwort auf unsere Frage geben kann? Wenn Blume das mit Schemann bezweifelt (S. 42), schon weil „eine Zergliederung geistiger Schöpfungen nach rassischen Bestandteilen ... die Zerstörung ihrer ganzen ideellen ... Einheit sei", so müßte er folgerichtig einen Generalverzicht aussprechen; denn schließlich ist auch die einfachste und älteste Melodie im Gegensatz zu bloßem Singsang eine geistige Schöpfung und eine ideelle Einheit. Die Aufgabe, die uns am Herzen liegt, ist aber beileibe keine Zer-Gliederung, sondern eine Durchleuchtung, die uns das gegliederte Ganze mitsamt seinen Kräften und Lebensbewegungen sichtbar macht.

Blume selbst nähert sich diesem Ziel, da er gegen Ende seiner Darlegungen auf die Sinngebung des Kunstwerkes hinweist als „einen der Maßstäbe seiner rassischen Bewertung". Aber sofort nimmt er den „Maßstab" wieder zurück: auch hier sei eine eindeutige, also wirklich maßgebende Antwort unmöglich (S. 73). Weil nämlich „ganz große Kunst die Eigenschaft besitzt, nachgeborenen Generationen jeweils einzelne und bestimmt umschriebene Seiten ihres Wesens entgegenzubreiten, nämlich diejenigen, deren die betreffende Generation in ihrem eigenen Kunstleben und Kunstschaffen bedarf". Ist das wirklich so? So hätten es also die Generationen des 19. Jahrhunderts bis zu Reger z. B. bedurft, Bachs Musik fast regelmäßig kurz vorm Schluß — die „instruktiven" Ausgaben beweisen es! — in ein Diminuendo absinken zu lassen? Wenn das ein „Bedürfnis" war, so doch nur eines aus Schwäche, die um so notwendiger der durchhaltenden Kraft der Bachschen Musik bedurft hätte! Vollends wäre es abwegig, solches Schluß-Diminuendo für „eine einzelne und bestimmt umschriebene Seite" des Bachschen Wesens zu halten: es ist ja Bachs Musik gegen ihr Wesen aufgedrungen! Blume aber meint in diesem Zusammenhang sogar, die Musik trage „die Vieldeutigkeit geradezu als eines ihrer wesentlichsten Merkmale in sich"; das sei „eine der unabdingbaren Eigentümlichkeiten der Musik", und es könne uns „keineswegs daran gelegen sein, diese Vieldeutigkeit einzuschränken" (S. 74)!

Allerdings gibt es solche Musik, so bis zu gewissem Grade das Volkslied, so offenbar auch eine Musik, deren Komponist uns freistellt, „nach Belieben zu ändern und das ‚Gefährlichste' auszulassen", auch die Bezeichnungen für Zeitmaß und Artikulation nicht als bindend anzusehen. Aber — man muß hier wohl unterscheiden! — das gilt nicht für die Musik überhaupt und im besonderen nicht für die Musik, von der Blume hier spricht: dem „großen Kunstwerk" der Meister.

Träfe denn wirklich auch heute noch Hans Pfitzners Feststellung zu: „Das geschaffene Werk gilt — wir schreiben 1929 — nicht mehr als Schöpfung, als Geschaffenes, Bleibendes, dessen Wesen, dessen Organismus man belassen, zu verstehen, dessen Leben man zu hüten hat: was schwer ist. Nein, es gilt als fließende Anregung („Liqueszenz"!) für jedes Gehirn, das sich in willkürlicher Phantasie daran ergeht, davon zehrt, sich daran vergreift, es entstellt ... was leicht ist"[1]. Hat nicht schon Wagner seinem Werk das Haus auf dem Bayreuther Hügel mit deshalb geschaffen und Verdi zumal bei Uraufführungen sich sein Hausrecht mit allen möglichen Sicherungen deshalb ausbedungen, um jene zwar den Solisten wie den Kapellmeistern bequeme, aber werkwidrige „Liqueszenz" zu unterbinden?

Wennschon in weiten Bezirken auch heute noch die Musik-„Pflege", wie sie Pfitzner geißelt, von der vermeintlichen Vieldeutigkeit, nämlich der leider nur allzu wirklichen Vielverdeutbarkeit der Musikwerke lebt — weil von der alten „Plattform" aus das eindeutig verpflichtende tätige Wesen, die verbindliche innere Bewegtheit des Musikwerks allerdings weder zu empfinden noch zu deduzieren ist, so hat die Musikforschung um so mehr die Pflicht, dementgegen das in aller Vielfalt der Erscheinungen eindeutige Tatwesen des Musikwerks in Erbe und Gegenwart zu erspüren und vorbildhaft klar zu kennzeichnen in Wort und Denkmalband und Wiedergabe. Ja schon um ihrer selbst willen, um überhaupt festen Grund und sicheres Maß zu haben muß sie das tun. Und sie muß es nicht zum wenigsten auch tun, um in der musikwissenschaftlichen Rasseforschung nicht nur auf gedankliche Konstruktionen (etwa gar nur im Schlepptau der rassekundlichen Arbeit anderer Wissenschaften) angewiesen zu sein.

Bemühen wir uns vorerst, die Empfindung für das ursprünglich Lebendige in der Musik mehr als bisher auszubilden — eine unumgängliche Vorbedingung für neue, gegründete Denkleistungen! Bemühen wir uns dann, schon vorhandene Versuche zu solcher Ausbildung und ihrer

---

[1] Gesammelte Schriften Bd. 3 (Augsburg 1929): Werk und Wiedergabe S. 1f.

Auswertung für die Forschung wirklich kennen zu lernen und notfalls zu vervollkommnen, oder andere, sichere Wege dahin auszubauen, als Voraussetzung auch musikwissenschaftlicher Rasseforschung! Blumes Buch hilft zur Lösung der großen Aufgabe mit vielen klugen Bemerkungen. Vor allem aber zwingt es zu grundsätzlicher Besinnung darauf, daß es gilt, die entscheidende Wendung zu den bewegenden Kräften der Musik auch mit Entschiedenheit zu vollziehen.

Rudolf Steglich, Erlangen

Walter Becker-Bender,

Das Urheberpersönlichkeitsrecht im musikalischen Urheberrecht. Heidelberger rechtswissenschaftliche Abhandlungen herausgegeben von der juristischen Fakultät XXV. Heidelberg 1940, Carl Winter. — XX und 180 Seiten.

So sehr es zu begrüßen ist, daß die neuen Urheberrechtsentwürfe den Stoff der beiden geltenden Urhebergesetze, des Gesetzes betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und Tonkunst von 1901 (LUG) und des Gesetzes betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und Photographie von 1907 (KUG), in einem einheitlichen Gesetz zusammenfassen, zeitgemäß erweitern und neugestalten, so unerläßlich bleiben wegen der Eigenart der verschiedenen Kunstgattungen Untersuchungen über deren besonderes Urheberrecht (im folgenden abgekürzt: UR)[1]. Daß es uns in Deutschland trotzdem noch an einer den gesamten Stoff einschließlich der Anordnungen der Reichsmusikkammer erfassenden systematischen Darstellung des Musikrechts fehlt — Hoffmann-Ritter, Das Recht der Musik (Leipzig 1936) ist ein alphabetisch angeordnetes Nachschlagewerk, kein System —, hängt natürlich zusammen mit der eigentümlichen Schwierigkeit solcher Aufgabe, die ja ebensosehr vertiefte juristische Kenntnisse wie theoretische und praktische Einsicht in das Musikleben fordert. Ein solches Musikrecht dürfte bei aller fachjuristischen Gründlichkeit nicht in einer unverständlichen Fachsprache geschrieben sein, sondern es müßte schon durch die Form der Darstellung darauf bedacht sein, die Brücken zum Verständnis nach der Seite der Komponisten, Musikwissenschaftler und Musiker zu schlagen. Wer diese Forderungen, wenn nicht für das gesamte Musikrecht, so doch wenigstens für ein besonders wichtiges und neuerdings viel erörtertes Kernstück, für die Lehre vom musikalischen Urheberpersönlichkeitsrecht (im folgenden abgekürzt: UPR) erfüllt, verdient Anerkennung. B-B. kennt sich nicht nur in Gesetzgebung und Rechtsprechung aus, verwertet nicht nur ein umfangreiches, übrigens recht verstreutes Schrifttum — sein fast vollständiges Literaturverzeichnis ist eine schätzenswerte kleine Bibliographie des Musikrechts[2] —, sondern er zeigt auch Einsicht in die Praxis des Musiklebens und beachtet vor allem die Reformvorschläge und die zahlreichen Urheberrechtsentwürfe; der im Jahre 1939 veröffentlichte Akademieentwurf freilich war ihm offenbar nicht zugänglich[3]. Wer wie der Verf. rechtspolitisch denkt, hat sich auch nicht einem dürren Gesetzespositivismus verschrieben, und obgleich der Verf. seinen Standpunkt nicht ausdrücklich festlegt, ergibt sich doch aus vielen Einzelausführungen, daß er der Richtung der Interessenjurisprudenz zumindest nahesteht, ebenso wie die wohl gedankenreichste einschlägige neuere Untersuchung: Hans Otto de Boor, Vom Wesen des UR, Marburg 1933. So wägt der Verf. mehrfach die gesamtvölkischen, ja internationalen Interessen am Tonkunstwerk ab gegenüber den Interessen des Urhebers selbst und berücksichtigt jedenfalls an gegebener Stelle auch die Interessen der Werknutzungsindustrie (Verleger, Schallplattenfirmen, Filmunternehmungen, Rundfunk usw.), die de Boor als weitere Interessengruppe ganz richtig eingeführt hat. Auch die Rechtsvergleichung kommt bei dem Verf. gelegentlich zu Worte. allerdings nicht so ausführlich, wie es Willy Hoffmann, Urheberrechtsgesetze des Auslandes, Berlin 1939, ermöglicht hätte. Daß die Revidierte Berner Übereinkunft mit ihrer berühmten Festsetzung eines droit moral des Urhebers (Art. 6 bis) berücksichtigt wird, ist selbstverständlich.

Ein weiterer Vorzug des Buches ist die ausgezeichnete, bis in die Einzelheiten durchgeführte Gliederung, an deren Hand wir nun der Gedankenführung des Verf. zum Zwecke einer knappen Übersicht folgen wollen.

[1] Man vgl. auch die von mir angeregten Arbeiten: Irmgard Lehnerdt, Das Theaterrecht des nationalsozialistischen Staates, Kieler jur. Diss., Dresden 1939; Walter Schubert, Das Filmrecht des nationalsozialistischen Staates, Kieler jur. Diss., Würzburg 1939; Erich Gercken, Der großdeutsche Rundfunk im Recht des nationalsozialistischen Staates, Kieler jur. Diss., Quakenbrück 1939, die alle die urheberrechtlichen Fragen mit behandeln, in einigen Einzelheiten freilich durch den Fortschritt der Gesetzgebung schon wieder überholt sind.

[2] Von wichtigen neuen Veröffentlichungen, die dem Verf. noch zugänglich sein konnten, vermisse ich nur Heinrich Mitteis, Grundriß des österreichischen Urheberrechts nach dem Bundesgesetz vom 9. April 1936, Wien 1936.

[3] Die Neugestaltung des deutschen Urheberrechts (Arbeiten der Akademie für deutsches Recht XI, herausgegeben von Reichsminister Dr. Hans Frank) Berlin-München 1939. Diese Schrift enthält zunächst den Entwurf eines Urhebergesetzes, den der Fachausschuß für Urheber- und Verlagsrecht der Akademie auf der Grundlage des Entwurfs des Reichsjustizministeriums von 1932 ausgearbeitet hat (im folgenden angeführt als Akademieentwurf), ferner einen vom stellvertretenden Vorsitzenden des Ausschusses, Moser v. Filseck erstellten Bericht über die Beratungen und Vorschläge des Ausschusses (im folgenden angeführt als Bericht).

Aus der kurzen Einführung, in der einige Grundbegriffe und Grundprobleme des Urheberrechts, dessen Gegenstand und Träger — vielleicht gerade für den Nichtjuristen — dankenswerter Weise umrissen werden, hebe ich nur die Darlegungen über das Wesen des UPR (S. 5ff.) heraus. Dieses hat ebenso wie das Urhebervermögensrecht (im folgenden abgekürzt: UVR) seine Grundlage in der eigenpersönlichen Beziehung des Urhebers zum Werk (S. 8 und 90ff.) und wirkt sich, allgemein gesprochen, als Schutz der Urheberehre (so der Akademieentwurf § 10) oder der Werkhoheit (so Verf. S. 93) aus, während das UVR dem Urheber den wirtschaftlichen Ertrag seiner Leistung sichern soll[1].

Der Kern des Buches gliedert sich in drei große Teile, einen historischen, einen theoretischen und einen praktischen. Der historische Teil ist meines Wissens der erste Versuch einer Darstellung der Geschichte des musikalischen Urheberrechts überhaupt, da auch Max v. Rintelen, Der Rechtsschutz für geistiges Schaffen, Graz 1931, ein im übrigen ausgezeichneter geschichtlicher Überblick, gerade das musikalische UR in den Kreis seiner Betrachtung nicht einbezogen hat. Indem Verf. jeweils von den soziologischen Grundlagen der Musikkultur der germanischen Zeit, des Mittelalters und der Barockzeit ausgeht, gewinnt seine urheberrechtsgeschichtliche Darstellung, so ausbaubedürftig sie im einzelnen noch wäre, doch etwas Überzeugendes. Die kultische und politische Bezogenheit der germanischen Musik läßt rechtlich geschützte Persönlichkeitswerte des Musikers naturgemäß noch nicht aufkommen. Wenn Verf. für das Mittelalter zeigt, wie die gesellschaftlich minderberechtigten Spielleute durch genossenschaftlichen Zusammenschluß in Pfeifergilden eine primitive Form des Leistungsschutzes anstreben (S. 30f.), so ließen sich da noch anführen: Adolf Mönkeberg, Die Stellung der Spielleute im Mittelalter, Freiburger phil. Diss., Berlin 1910; Walter Schatz, Die Zünfte der Spielleute und die Organisation der Orchestermusiker in Deutschland, Greifswalder jur. Diss., Greifswald 1921; Robert Lach, Zur Geschichte des musikalischen Zunftwesens (SB. der Wiener Akademie phil. hist.-Klasse Bd. 199, Abh. 3) Wien 1923; Rudolf Wissel, Des alten Handwerks Recht und Gewohnheit (2 Bde., Berlin 1929) I, S. 242ff. (über das Spielleutekönigtum); E. v. Künßberg, Swer einen spilmann haben wil, der sol in auch beraten, Festschrift für Friedrich Panzer, 1930, S. 61ff.; Wolfgang Schnelbögl, Die innere Entwicklung der bayerischen Landfrieden des 13. Jahrhunderts, Heidelberg 1932, S. 116ff., Untersuchungen, die hier für die Geschichte des musikalischen Urheberrechts im einzelnen auszuwerten leider nicht möglich ist. Ansätze zu einem wirklichen UPR glaubt Verf. (S. 31ff.) dagegen in gewissen Regeln der bürgerlichen Meistersinger zu erkennen. Ein Glanzstück der Untersuchung ist die unmittelbar aus den Quellen geschöpfte Darstellung (S. 36ff.) der urheberrechtlichen Gedanken des Komponisten, Musiktheoretikers und Juristen Mattheson (1681—1764). Auch abgesehen von den S. 41, Note 3 und S. 43, Note 3, mitgeteilten aufschlußreichen Äußerungen Beethovens ließe sich bei Späteren noch manches finden. Ich denke z. B. an Thibauts Reinheit der Tonkunst, Heidelberg 1825, ein Werk, das so entschieden gegen Verschandelung alter Musik auftritt[2], an Äußerungen Robert Schumanns, der nicht nur die Idee der Stagma — in einer freilich zeitgebundenen Form — vorausahnte, sondern auch einer besonderen Sektion des Tonkünstlervereins die Aufgabe zugedacht hatte, über die Wahrung der Werkintegrität zu wachen[3], oder an die Ehrfurcht, die Johannes Brahms gegenüber den Originalfassungen der Klavierwerke Chopins bekundete[4]. Im übrigen sieht Verf. allerdings mit Recht, daß die Fortschritte auf dem Gebiete des musikalischen UR im 19. Jahrhundert durch die Rechtswissenschaft heraufgeführt worden sind, deren Theorien, die persönlichkeitsfremden wie die persönlichkeitswertenden, er am Schlusse des historischen Teiles zusammenstellt (S. 45ff.).

Der theoretische Teil muß mit der unerfreulichen, aber richtigen Feststellung einsetzen, daß das geltende LUG gerade für die entscheidenden Fragen des UPR wenig Verständnis aufgebracht hat; das Reichsgericht hat sich diesen neuen Gedanken gegenüber weit aufgeschlossener gezeigt. Das in diesem Zusammenhang oft herangezogene Veröffentlichungsrecht des Urhebers (§ 11 Abs. I Satz 2 LUG) — vgl. noch den Akademieentwurf § 10a Abs. I — gehört, davon hat mich Verf. überzeugt, gar nicht zu den urheberpersönlichen Befugnissen. Aus der unbefriedigenden Gesetzeslage erklären sich die mannigfaltigen, S. 59ff. zusammengestellten Forderungen musikalischer Urheber[5] und die Versuche der verschiedenen neuen Urheberrechtsentwürfe, den

[1] Nicht billigen kann ich trotz des Wortlauts des § 4 der I. DVO zum Reichskulturkammergesetz die S. 20 vorgetragene Lehre, ein musikalisches Kunstwerk dürfe nur schaffen, wer der Reichsmusikkammer angehöre. Der Beitritt muß meines Erachtens allerdings spätestens dann erfolgen, wenn das Werk in die Öffentlichkeit treten soll; vorher besteht kein öffentliches Interesse, dem Urheber zum Beitritt zur Reichsmusikkammer zu zwingen.

[2] Über die Bedeutung des berühmten Juristen Thibaut für die musikalische Restaurationsbewegung des 19. Jahrhunderts hat erst kürzlich Wilhelm Ehmann, Der Thibaut-Behaghel-Kreis, in dieser Zeitschrift III (1938), S. 428ff., und IV (1939), S. 21ff., aufschlußreich gehandelt.

[3] Briefe Schumanns an Zuccalmaglio vom 18. Mai 1837 und an Brendel vom 8. August 1847 bei Ernst Bücken, Musikerbriefe, Leipzig 1940, S. 188 und 192.

[4] Brief von Johannes Brahms an Rudorff bei Bücken, S. 222ff.

[5] Dazu neuestens noch Wolfgang Helmuth Koch, Bearbeitungen, Gedanken zur Neugestaltung der Gesetze über Schutz und Aufführungsrecht musikalischer Kunstwerke, Düsseldorf 1940.

begründeten Forderungen irgendwie Rechnung zu tragen (Einzelheiten S. 66ff.)[1]. So ist nun umsichtig der Unterbau gesichert, auf dem der Verf. seine eigene Lehre errichten kann. Daß er das Werk, nicht die Persönlichkeit des Urhebers, zum Gegenstand des UPR wie des UVR macht, haben wir schon oben erwähnt, und das ist auch zu billigen. Nur jene schöpferische Leistung, welche die Kraft in sich trägt, Menschen noch nach Jahrhunderten zu beglücken, wie es die Werke unserer großen Tondichter in erhabenster Weise tun, verdient mit einem ewigen UPR ausgestattet zu werden, wie es der Verf. fordert[2]. Dieses soll nach dem Verf. S. 99 drei Funktionen erfüllen: 1. den Schutz gegen Verheimlichung und gegen Anmaßung der Urheberschaft am Werk durch einen anderen, 2. den Schutz gegen solche Änderungen, insbesondere Bearbeitungen, die der Werkhoheit widersprechen, 3. den Schutz musikalischer Werke vor Aufführung am ungeeigneten Orte. Das URP hätte also den Sinn, Plagiat, Verschandelung und Herabwürdigung durch ungeeigneten Aufführungsort zu verhindern. Es erfließen somit aus dem Werk sowohl die aufgezählten urheberpersönlichen Befugnisse von grundsätzlich ewiger Dauer wie auch die vermögensrechtlichen, auf den wirtschaftlichen Ertrag der Leistung gerichteten Befugnisse, für die an der zeitlichen Begrenzung durch Schutzfristen festzuhalten ist. Da auch sonst zwischen diesen beiden Arten von Befugnissen erhebliche Unterschiede bestehen — die ersten sind höchstpersönlich, niemals der Substanz nach übertragbar, die letzten grundsätzlich übertragbar usw. — erhebt sich wieder die viel erörterte Frage, ob man dann das UR überhaupt noch monistisch auffassen darf oder ob man es nicht doch dualistisch auffassen muß, wofür sich neuerdings de Boor wieder mit besonderem Nachdruck eingesetzt hat. Der Akademieentwurf zählt zwar die urheberpersönlichen und die vermögensrechtlichen Befugnisse in den § 10a und 11 getrennt auf, geht aber, wie der Ausschußbericht (S. 41) zeigt, von der früher besonders von Riezler propagierten, heute wohl herrschenden monistischen Auffassung aus, daß es sich nur um zwei verschiedene Ausstrahlungen eines einheitlichen Rechtes handele. Auch der Verf. steht offensichtlich auf diesem Standpunkt, den ich ebenfalls für richtig halte. Zu den weiteren Ausführungen des theoretischen Teils über das UPR im Rechtsverkehr und über seine zivil- und strafrechtlichen Sanktionen wäre nur noch zu bemerken, daß in ein künftiges Urhebergesetz der Bereicherungsanspruch bei schuldloser Verletzung oder, wie ihn der Akademieentwurf § 69 zutreffender nennt, der Anspruch auf angemessene Vergütung nicht wieder so abseitig eingebaut werden dürfte, wie im Patentgesetz § 48 Satz 2, aus dessen Wortlaut man eine vom Gesetzgeber vielleicht gar nicht gewollte Beschränkung dieses Anspruchs ablesen müßte[3].

Im praktischen Teil mußte sich erproben, was mit den im theoretischen Teil gelegten Grundlagen für die Einzelfragen vorwärtszubringen ist, und es sei gleich vorausgeschickt, daß sich hier die Standfestigkeit dieser Grundlagen überzeugend erweist. Es handelt sich da um zwei große Fragenkreise. Zunächst geht es um die aus der Werkhoheit fließenden urheberpersönlichen Befugnisse angesichts der Tatbestände des Plagiats (S. 106ff.), der Verschandelung durch unfreie Benutzung oder werkwidrige Wiedergabe (S. 124ff.) und angesichts der Aufführung am ungeeigneten Orte (S. 144ff.). Hier wirkt sich das musikalische Verständnis des Verf. besonders sachfördernd aus; so illustriert er echte und vermeintliche Plagiatsfälle durch Notenbeispiele, ist auch durchaus offen für den Gedanken, daß es wandernde Melodien gibt[4], bei deren Auftauchen man nicht gleich die schwere Anschuldigung des Plagiats erheben darf. Nur als landesrechtliche Verordnung konnte der Verf. S. 150 anführen, was unterdessen Reichsrecht geworden ist durch die vom Reichspropagandaminister erlassene Polizeiverordnung zum Schutze der nationalen Symbole und Lieder vom 5. Januar 1940 (RGBl. I S. 31). Diese Verordnung verbietet das Singen und Spielen des Deutschlandliedes, des Horst-Wessel-Liedes und andere durch Tradition und Inhalt geheiligter nationaler Lieder oder nationalsozialistischer Kampflieder in Vergnügungs- und Gaststätten aller Art sowie das Spielen traditioneller Armeemärsche zum Tanz. Die schon durch die Polizeiverordnung vom 17. Mai 1939 (RGBl. I S. 921) ergangenen Bestimmungen gegen Mißbrauch des Badenweiler Marsches werden ausdrücklich aufrechterhalten. Die genannte Verordnung von 1940 ist aber nicht nur ein Beispiel für ein reichsrechtliches Verbot der Aufführung am ungeeigneten Orte, sondern sie enthält im § 2 auch einen Verschandelungstatbestand. Dort wird nämlich der Mißbrauch der genannten Lieder durch Textumdichtung, durch Melodiebenutzung usw. sowie die Aufnahme des Deutschlandliedes und Horst-Wessel-Liedes in sogenannte nationale Potpourris verboten. Man sieht, wie sich der Reichsgesetzgeber zunächst für Sonderfälle in der Richtung jener Grundsätze bewegt, die der Verf. zum Fragenkreis

---

[1] Ergänzend sei angemerkt, daß der Akademieentwurf in § 10a eine Aufzählung der wichtigsten urheberpersönlichen Befugnisse versucht; vgl. auch den Bericht des Fachausschusses, S. 30ff.

[2] Nur für Werke von allgemeiner Bedeutung für die nationale Kultur gilt nach § 53 des Akademieentwurfs das Verbot, sie nach dem Tode des Urhebers derart zu bearbeiten, daß dies offenbar ihr Ansehen oder ihren Wert beeinträchtigen würde; vgl. den Ausschußbericht S. 43.

[3] Vgl. J. W. Hedemann, Das neue Patentgesetz. DJZ. 1936, Sp. 657f.

[4] Dazu hätten herangezogen werden können Wilhelm Tappert, Wandernde Melodien, 2. Aufl., Berlin 1889; Werner Danckert, Wandernde Liedweisen, in dieser Zeitschrift II (1937), S. 101ff.; Marius Schneider, Über die „wörtliche“ und gestaltmäßige Überlieferung wandernder Melodien, in dieser Zeitschrift III (1938), S. 363ff.

der Verschandelung und der Herabwürdigung durch ungeeigneten Aufführungsort vorträgt. Man muß sich freilich vor Augen halten, daß diese Grundsätze im übrigen noch nicht durchweg geltendes Recht sind. Besser steht es schon jetzt mit der Wahrung des UPR im zweiten Fragenkreis, nämlich im Recht der musikalischen Verlags- und Lizenzverträge, auch hier freilich nicht kraft gesetzlicher Regelung, sondern infolge der Anpassung der vertragschließenden Parteien, besonders der Verleger und Lizenznehmer an die immer sieghafter sich durchsetzenden neuen Gedanken. Hier spürt man besonders wohltätig das Wirken der Reichsmusikkammer.

Es hat immer etwas Mißliches, wenn einer Zeit, die noch nicht dafür reif ist, neue Rechtsgedanken aufgedrängt werden sollen. Viel erfolgversprechender ist es, wenn, wie im Falle des musikalischen UPR, Teilgesetzgebung, Rechtsprechung und Vertragsübung die neuen Wege schon beschritten haben. So darf man mit dem Schlußwort des Verf. in absehbarer Zeit eine entsprechende Gestaltung des musikalischen UPR im Rahmen eines neuen Urhebergesetzes erhoffen. Es wäre zu wünschen, daß dabei die von dem Verf. im theoretischen und praktischen Teil vorgetragenen Gedanken noch Berücksichtigung fänden. Dem Verf. aber hoffen wir nach diesem seinem schönen Anfang noch öfter auf dem gründlicher Sachkenner recht bedürftigen Gebiete des Musikrechts zu begegnen. Eugen Wohlhaupter, Kiel

Vorlesungen über Musik an Universitäten und Technischen Hochschulen

Herbsttrimester 1940

Abkürzungen: S Seminar, Pros Proseminar, CM Collegium musicum
Angabe der Stundenzahl in Klammern

Berlin. Prof. Dr. A. Schering: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft (3) — Musikalische Symbolkunde (1) — Haupt-S (2) — Pros Oberstufe (2) — CM instr. (Orchesterspiel) (2) — CM voc. (Chorsingen, durch Dr. A. Adrio) (2).
Prof. Dr. G. Schünemann: Geschichte der Musikinstrumente (mit Lichtbildern) (2) — Übungen in der Instrumentation (2).
Prof. Dr. G. Frotscher: Geschichte der Orgelmusik (1½) — Pros Unterstufe (Quellenkunde) (1½) — Übungen im Einrichten älterer Musikwerke (2).
Prof. Dr. W. Danckert: Die Grundlagen der Musik (2) — Kontrapunkt (Übung im Vokalsatz (1½) — Harmonielehre (1) — Übungen im Generalbaßspiel (1).
Prof. Dr. E. Schumann: Forschungsarbeiten (Akustik).
Lehrbeauftr. Prof. Dr. A. Kreichgauer: Einführung in die musikalische Akustik (2) — Einführung in die wissenschaftlichen Grundlagen des Singens (1) — Übungen zur musikalischen Akustik (2).
Lehrbeauftr. Dr. A. Adrio: Geschichte der evangelischen Kirchenmusik II: Vom Pietismus bis zur Gegenwart (1) — Musikalische Liturgik: Übungen zur Geschichte und Praxis des evangelischen Kirchenliedes (2).

Bonn. Prof. Dr. L. Schiedermair: Die deutsche Symphonie (Geschichte, Ästhetik, nationale Grundlagen) (2) — S (1½).
Prof. Dr. J. Schmidt-Görg: Grundlagen und Entwicklung der theoretischen Harmonielehre von Zarlino bis zur Gegenwart (1) — Pros: Einführung in das Studium der Musikgeschichte (2).
Lehrbeauftr. Prof. W. Maler: Ausgewählte Kapitel der musikalischen Satztechnik (2) — Formenlehre (2).
Lehrbeauftr. Lektor A. Bauer: Harmonische Probleme: Übungen an Hand von Wagners „Tristan und Isolde" (Fortsetzung) (2) — Kontrapunkt III: Fugenkomposition (2) — Die Orgelkonzerte J. S. Bachs. Würdigung und praktische Vorführung (2) — Übungen in der Ausführung bezifferter Bässe: Generalbaß (2).

Breslau. Doz. Dr. F. Feldmann: Bach und Händel (2) — Pros: Notationskunde (2) — S: Besprechung ausgewählter Meisterwerke von Brahms und Bruckner (2).
Akademisches Institut für Kirchenmusik. Prof. Dr. J. Steinbeck: Einführung in die evangelische Liturgik (1).
Domkapellmeister Dr. P. Blaschke: Harmonielehre II (2) — Gregorianischer Choral (1).
Kantor und Oberorganist G. Richter: Praktische Orgelübungen (2).
Technische Hochschule. Prof. Dr. H. Matzke: Einführung in die musikalische Technologie (1) — Technisch-musikwissenschaftliche Übungen (2) — Orgelspiel und Orgeltheorie (2) — Harmonielehre II (1) — Stimmbildungskurs (1½) — CM (2).

Darmstadt. Technische Hochschule. Prof. Dr. Fr. Noack: Geschichte der Kammermusik (2) — Stimmbildung und Sprecherziehung (1).

Dresden. Technische Hochschule. Doz. Dr. G. Pietzsch: Verdi (1).

Erlangen. Prof. Dr. R. Steglich: Die großen Meister der Musik und die Gegenwart (2) — Besprechung musikalischer Meisterwerke (in Verbindung mit Konzert- und Opernbesuch) (1) — S: Tonalitätsstudien am deutschen Volkslied (2) — CM: Sing- und Spielgruppe (2).
Univ.-Musikdirektor Prof. G. Kempff: Die vorreformatorische geistliche Dichtung deutscher Zunge (2) — Geschichte der Musik in Darstellungen der bildenden Kunst (1) — Musikalische Liturgik (4) — Sprechkurse (2) — Harmonielehre (2) — Orgel- und Cembalospiel (1) — Akad. Chorverein: Händel, Acis und Galatea, Cäcilienode (2) — Akad. Orchester: Rosenmüllers „Studentenmusik" (2).

Frankfurt (M.). Prof. Dr. Fr. Gennrich: Einführung in die Musik des Mittelalters II: Rhythmik und musikalische Textkritik (3) — S: Übungen im Übertragen mittelalterlicher mensural aufgezeichneter Musikdenkmäler (2).

Freiburg i. Br. Prof. Dr. J. Müller-Blattau (i. V. Dr. Maerker): Das Zeitalter von H. Schütz (2) — Pros: Stilbestimmung, mit praktischen Beispielen zur Aufführungspraxis (2) — S: Übungen zur deutschen Musik des 17. Jahrhunderts (2) — im S für Rundfunkwissenschaft: Stimme, Instrument und Mikrophon (mit Prof. Dr. Roedemeyer und Dr. Merten) — CM voc. (2).
Lehrbeauftr. Dr. R. Merten: Übungen im analytischen Hören und Beurteilen von musikalischen Schallaufzeichnungen und Übertragungen.

Gießen. Prof. Dr. R. Gerber: Das Werk J. S. Bachs I (2) — S: Einführung in die Kunst J. S. Bachs (2) — CM: Historische Chor- und Kammermusikübungen (2).
Univ.-Musikdirektor Dr. St. Temesvary: Harmonielehre, Formenlehre, Kontrapunkt für Anfänger, für Fortgeschrittene (je 1) — CM (Streichorchester) (2) — Akad. Gesangverein (2).

Göttingen. Prof. Dr. H. Zenck: Schuberts Instrumentalmusik (2) — S (2) — CM voc.: Italienische und deutsche Chormusik (2).
Lehrbeauftr. Dr. Chr. Mahrenholz: Grundfragen der Liturgik in musikalischer Hinsicht (1).
Akad. Musikdirektor K. Hogrebe: Liturgisches Singen (1) — Harmonielehre (2) — Kontrapunkt, Komposition und Instrumentation, Gehörübungen (je 1).

Graz. Prof. Dr. H. Birtner: W. A. Mozart und seine Zeit (2) — S: Glucks Opern (2) — Pros: Übungen zur historischen Stilkritik und Analyse (2) — CM instr.: Deutsche Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts (2) — CM voc.: Deutsche Chormusik des 16. Jahrhunderts (2).

Greifswald. Prof. Dr. W. Vetter: Die Oper von Gluck bis Wagner (2) — S: Opernstudium — CM instr., voc. (mit Dr. Graupner) (je 2) — Harmonielehre, Partiturspiel, Klavierunterricht (mit Dr. Graupner) (je 1).
Univ.-Musikdirektor Lektor Dr. F. Graupner: Orgelunterricht (1) — Übungen im Sologesang (musikalische Liturgik, Lieddemonstration) (1).

Halle. Prof. Dr. M. Schneider: Lied und Tanz (Hauptabschnitte ihrer Geschichte) (2) — Pros (2) — S (2).
Doz. Dr. W. Serauky: Musikgeschichte im Zeitalter der Renaissance, Reformation und Gegenreformation (2) — Übungen zu den Reformopern Glucks (1½) — Kammermusikübungen (2).
Univ.-Musikdirektor Prof. Dr. A. Rahlwes: Harmonielehre I, II (je 2) — Kontrapunkt, Formenlehre mit Analysen, Instrumentationsübungen (je 1).

Hamburg. Prof. Dr. W. Heinitz: Das Verhältnis zwischen textlicher und musikalischer Deklamation bei Richard Wagner (1) — Die Formenwelt afrikanischer Musikinstrumente (1) — Musik und Bewegung (1) — Einführung in die Methoden der Physiologischen Resonanz (Rutz, Sievers, Saran u. a.) für Musiker und Sprecherzieher (2) — Musikalische Akustik (2).
Doz. Dr. H. J. Therstappen: Die romantische deutsche Oper (1) — Das musikalische Schrifttum der Romantik (2) — Franz Schubert (1) — Harmonielehre (1) — Studentenorchester (2) — Studentenchor (1).

Hannover. Technische Hochschule. Prof. Dr. Th. W. Werner: Richard Wagner (1) — Goethes Verhältnis zur Musik (1) — Musikalische Formen (1) — Geschichte der Kammermusik II (1) — CM (1½).

Heidelberg. Prof. Dr. H. Besseler: Die Musik der deutschen Klassik II (Beethoven und Schubert (2) — Pros (2) — S: Übungen zum deutschen Lied und Volkslied (2) — CM (Studentenorchester) (2) — Madrigalchor (2).
Univ.-Musikdirektor Prof. Dr. H. Poppen: J. S. Bachs Kantaten (1) — Harmonielehre I (2) — Übungen im mehrstimmigen Liedsatz (1) — Orgelspiel (1) — Studentenchor (mit Bachverein) (2).

Innsbruck. Doz. Dr. W. Ehmann: Geschichte der Klaviermusik II (2) — S: Übungen zur Vorlesung (2) — CM voc., instr. (gemeinsam mit Ass. Dr. J. Alf) (je 2).

Jena. Doz. Dr. O. zur Nedden: Allgemeine Musikgeschichte 1600—1750 (2) — Beethoven (1) — S: Übungen zur Frühgeschichte der Oper (2) — Die Elemente des Theaters (Einführung in die Theaterwissenschaft) (1) — Theaterwissenschaftliches S (2).
Lehrbeauftr. Prof. R. Volkmann: Haydns Klaviersonaten, vorgespielt und erläutert (2).
Lehrbeauftr. Dr. H. Möller: Das italienische Volkslied, mit Beispielen (1).

Kiel. Prof. Dr. Fr. Blume: Allgemeine Musikgeschichte im Zeitalter der Renaissance (3) — Die europäischen Völker in der Musikgeschichte (1) — S: Stilkritische Übungen zur Musik der Renaissance (2) — CM instr, voc. gemeinsam mit Dr. Gudewill (je 2).

Doz. Dr. B. Engelke: Deutsche Kleinmeister (1) — Was lernt man für die Musikgeschichte aus Plutarchs „De musica"? (1) — Musikalische Paläographie (1)
Lektor Dr. K. Gudewill: Übungen im Kontrapunkt Palestrinas (2) — Übungen im musikalischen Satz (2) — Gehörbildungsübungen (1) — CM gemeinsam mit Prof. Blume (s. o.)
Köln. Prof. Dr. K. G. Fellerer: Musik und Musikanschauung der europäischen und außereuropäischen Völker (3) — Haupt-S: Opern G. F. Händels (2) — CM voc., instr. (je 2).
Prof. Dr. J. Malsch: Musikalische Akustik (2).
Prof. Dr. E. Bücken: Die kulturellen und soziologischen Grundlagen der deutschen Musik (2) — Pros: Stilkundliche Übungen (2) — Besprechung musikwissenschaftlicher Arbeiten (1).
Prof. Dr. W. Kahl: Geschichte der Sinfonie (1).
Lektor Prof. Dr. H. Lemacher: Übungen im harmonischen und linearen Satz (1) — Formenlehre: Neuzeitliche Musikwerke (1).
Lektor Prof. Dr. H. Unger: Klang- und Formmittel der Musik (1).
Königsberg (Pr.). Prof. Dr. H. Engel: Beethovens Werke (2) — Das mehrstimmige deutsche Lied bis Haßler (2) — S: Übungen zur Verzierungslehre ($1^1/_2$), Haydns Klaviersonaten (1) — Übungen zur evangelischen Kirchenmusik (14tägig) — CM (Chor) (2).
Leipzig. Prof. Dr. H. Schultz: Musik, Musikbildung, Musikwissenschaft (1) — Das deutsche Lied vom Barock an (2) — Gesänge europäischer Völker (1) — Pros Vorkurs: Die Notenschrift bis 1450 (2); Hauptkurs: Von Binchois bis Josquin (Referate) (i. A. Ass. Dr. habil. Husmann). — S: Die Variation (2) — CM voc.: Flämische Chormusik um 1500 (i. A. Dr. Husmann) (1); instr. Werk der Mannheimer (1).
Lektor Prof. F. Petyrek: Harmonielehre, Kontrapunkt, Fuge u. Kanon, Anleitung zur Komposition kleiner Formen, Generalbaßspielen und Continuo-Ausarbeitung, Partiturspielen (je 1).
Marburg. Prof. Dr. H. Stephani: Die deutsche Musik im 19. und 20. Jahrhundert (2) — Entwicklungszüge der geistlichen Tonkunst (2) — Kontrapunkt, Kanon, Fuge (1) — Chorübungen (2) — CM instr. (2) — S: Übungen zur Musik des 19. Jahrhunderts (2).
München. Prof. Dr. R. v. Ficker: J. S. Bach (2) — Die Sinfonien von A. Bruckner (1) — S (2).
Prof. Dr. O. Ursprung: Die Musiktheoretiker des späteren Mittelalters und der Renaissance-Zeit (2) — Stilkundliche Übungen zur älteren Musikgeschichte I. Methodik (2).
Prof. Dr. K. Huber: Ton- und Musikpsychologie (2).
Prof. Dr. G. Fr. Schmidt: Anfänge und erste Blütezeit der deutschen Oper (2) — Übungen (2).
Lehrbeauftr. Dr. R. Häfner: Harmonielehre, Kontrapunkt (je 2).
Münster (W.). Prof. Dr. W. Korte: Die europäische Barockmusik (4) — Haupt-S.: Übungen zur Strukturforschung (1½), Vor-S: Anleitung zu wissenschaftlichen Arbeiten im Zusammenhang mit der Vorlesung (1½) — CM: Orchesterübungen (2).
Prag. Prof. Dr. G. Becking: Beethoven (1) — Die Musik im Zeitalter des Barock (2) — S: Arbeiten der Teilnehmer (2) — Pros: Übungen am Volkslied (2) — CM (2).
Lektor Prof. Dr. Th. Veidl: Harmonielehre und Kontrapunkt (3).
Rostock. Doz. Dr. W. Gerstenberg: Deutsche Musik im Zeitalter der Reformation (1) — Übungen zur Stilkunde (2) — Grundzüge der Operngeschichte (1) — CM instr. et voc. (je 2).
Tübingen. Univ.-Musikdirektor Prof. C. Leonhardt: R. Wagners „Ring des Nibelungen" (mit Prof. Dr. Schneider) (1) — S Oberkurs: Übungen zur Geschichte der Oper von Gluck bis Wagner (2); Unterkurs: Die mehrstimmige Musik des Mittelalters (mit Ass. Dr. Reichert) (2) — Harmonielehre I (mit Reichert) (2) — Kontrapunkt (1) — Angewandte Harmonielehre mit Übgn. am Klavier (1) — Akad. Orchester, akad. Chor (je 2) — Singkreis (mit Reichert) (1).
Wien. Prof. Dr. E. Schenk: Beethoven II (2) — Die Frühzeit der italienischen Oper (2) — Haupt-S (2) — Pros (mit Prof. Dr. Nowak) (2) — CM instr. et voc. mit Prof. Dr. Nowak (4).
Prof. Dr. A. Orel: Die Musik des 15. Jahrhunderts (1) — Hugo Wolf (1).
Prof. Dr. R. Haas: Aus der Operngeschichte (1) — Übungen an Theoretikern (1).
Prof. Dr. L. Nowak: Meister der deutschen Musik um 1500 (1) — Einführung in die Notationskunde II (2) — Einführung in die systematische Musikwissenschaft (1).
Lektor W. Tschoepe: Harmonielehre (3) — Musikalische Formenlehre (3) — Kontrapunkt (2).
Würzburg. Prof. Dr. O. Kaul: Ausgewählte Abschnitte aus der Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts I (2) — Übungen (2) — CM: Ausführung und Besprechung von Werken der älteren Instrumentalmusik (1).

Mitteilungen

Staatliches Institut für Deutsche Musikforschung

Professor Dr. Rudolf Steglich beschließt mit dem vorliegenden Heft die Schriftleitung des Archivs nach fünfjähriger Betreuung. Für seine Hingabe und Mühewaltung schuldet ihm das Institut besonderen Dank.

Mit dem Beginn des neuen Jahrganges übernimmt die Schriftleitung Dozent

Dr. Hans Joachim Therstappen
Hamburg 13, Magdalenenstr. 16.

Publikationen älterer Musik. Das Erscheinen des nächsten Bandes, „Die drei- und vierstimmigen Notre-Dame-Organa, Kritische Gesamtausgabe“ (mit Einleitung; Herausgeber: Heinrich Husmann), ist gesichert; der Band wird demnächst ausgeliefert werden. Zu einer dann einzuberufenden Mitgliederversammlung, die über die Umgestaltung des Unternehmens beschließen wird, ergeht die Einladung rechtzeitig. — Zu dem Sitzungsbericht auf S. 128 dieses Jahrgangs ist nachzutragen: Herr Prof. Dr. Fellerer (Köln) war über seine bevorstehende Wahl zum stellvertretenden Vorsitzenden der „Publikationen“ unterrichtet worden, doch erfolgte die Bekanntgabe der in der Sitzung bestätigten Wahl ohne sein Vorwissen; er hat die Übernahme des Amtes abgelehnt.

Helmut Schultz, Leipzig.

*

Die diesjährige Tagung des Zentralinstituts für Mozart-Forschung am Mozarteum Salzburg wurde im Rahmen der „Mozart-Musik in Salzburg“ unter dem Vorsitz von Dr. Erich Valentin, dem Leiter des Zentralinstituts, vom 22. bis 24. August durchgeführt. Sie wurde in einer Feierstunde nach Begrüßungsansprachen von Dr. Valentin und Prof. Dr. Schiedermair sowie einer musikalischen Einleitung von Mitgliedern des Mozarteumsorchesters durch den Regierungspräsidenten von Salzburg Dr. Albert Reitter eröffnet. Außer drei geschlossenen Arbeitssitzungen, in denen unter anderem Dr. Kunz über „Wege und Ziele des Ausbaues des Mozart-Museums zu einer Weihestätte der deutschen Nation“ sprach, fanden unter starker Beteiligung weitester Kreise acht öffentliche Vorträge statt. Es sprachen am 22. August Prof. Dr. Schenk über „Tonsymbolik bei Mozart“, Dr. Valentin über „Mozart und die Dichtung seiner Zeit“, Prof. Dr. Schiedermair über „Mozart und die Gegenwart“, Geheimrat Prof. Dr. Sandberger über „Die Münchener Haydn-Renaissance“, am 23. August Prof. Dr. Orel über „Mozart und Wien“, Dr. Breitinger über „Die Beziehungen der Familie Mozart zu einigen Salzburger Hofmusikerfamilien“, am 24. August Prof. Dr. Engel über „Methoden anderer Wissenschaften als Hilfsmittel musikwissenschaftlicher Biographik und Stilkunde“ und Prof. Dr. Steglich über „Studien an Mozarts Flügel“. Geheimrat Sandberger hielt ferner die Ansprache bei der Kranzniederlegung im Geburtszimmer, bei der auch Prof. Dr. Schiedermair die Grüße des Bonner Beethovenhauses überbrachte. — Das „Neue Mozart-Jahrbuch“, das erstmals im Jahre 1941 erscheint, wird auch die Vorträge dieser Tagung enthalten.

*

In der „Deutschen musikwissenschaftlichen Vereinigung für Berlin und die Mark Brandenburg“ wurden im zurückliegenden Jahr eine große Zahl von musikwissenschaftlichen Vorträgen gehalten. Prof. Danckert sprach über die „Stammesart im deutschen Volkslied“ unter Heranziehung einer reichen Fülle von Volksliedern aus den verschiedensten Gauen des Großdeutschen Reiches. Dr. Jos. Kromolicki brachte mit seinem Kirchenchor (St. Michael) eine weitreichende Einführung in „Palestrinas Messe Lauda Sion und ihre Quellen“. Dr. W. E. Köhler schloß sich mit einem Vortrag „Zur Geschichte der Viola d'amore“ an. Auch er gab musikalisch interessante Beispiele. Dr. J. Huschke berichtete über „Lassoforschung und Lassostil“. Die Ergebnisse veröffentlichte er im vorliegenden Jahrgang des Archivs. Auch Prof. Dr. A. Schering, der seine neuen Forschungen über „S. Bachs Marcuspassion“ in einem lebendigen, tiefschürfenden Vortrag eingehend erläuterte, hat im letzten Bach-Jahrbuch darüber berichtet. Prof. Dr. Joh. Wolf gab einen Einblick in seine Studien über „die Liederhandschrift aus dem Besitz von Loys van den Gruythuyse (um 1400)“. Seine für die Liedkunde außerordentlich wertvollen Forschungen, die den Gesamtcharakter der Handschrift bis in Einzelheiten darstellten, wurden durch sehr lebendige und wirkungsvolle Beispiele belebt. In die Gegenwart führte Joach. Altemark mit einem Überblick über die „Musik in der HJ.“. Die Rundfunkspielschar Berlin ergänzte die Ausführungen des Redners, der in anschaulicher Form die verschiedenen Richtungen und Ideen der führenden Musikkreise erläuterte und praktisch vorführte. Dr. H. J. Moser legte einen breit angelegten Ausschnitt aus der „Musik im frühevangelischen Österreich“ vor. Eine Fülle von Namen und Kompositionen zeugt von der Bedeutung und geschichtlichen Auswirkung dieser Bewegung. Schließlich sprach Reg.-Rat Dr. Grimm-Balkow über die „Musikpflege in der alten Universitätsstadt Frankfurt a. O. im 16. Jahrhundert“ Die Ergebnisse jahrelanger Archivarbeit gaben einen lebendigen Eindruck von der reichen musikalischen Arbeit dieser ältesten Universitätsstadt des Ostens. An den Vortrag sollen sich die eigenen musikwissenschaftlichen Forschungen der Vereinigung anschließen.

Neben diesen gut besuchten Veranstaltungen besuchten die Zuhörer die regelmäßigen Veranstaltungen des Collegium musicum vocale und instrumentale der Universität. Wir hörten ein „Kammerkonzert mit zeitgenössischen Werken“, eine „Weihnachtsmusik“ und die „Motettenkunst der Renaissance“ (Leitung: Dr. A. Adrio), „Orchestermusik des 18. Jahrhunderts“ (Leitung: Prof. Schering) und „Deutsch-italienische Musik“ (Leitung: Dr. E. Wachten).

Georg Schünemann, Berlin.

Die „Gemeinschaft der Freunde des Instrumentenmuseums“ zu Leipzig führte ihre Tätigkeit im Laufe der letzten beiden Jahre in gewohntem Umfange fort. Nach dem Abschluß des Jahres 1938 mit einem fesselnden Vortrag von Dr. Walther Wünsch über die „Musikkultur der Balkanslawen“ und zwei Sonntagsvorführungen im Instrumentenmuseum (30. Oktober

„Kammermusik mit Bratsche" und 4. Dezember „Scherzhafte und ernstgemeinte Zwerginstrumente") begann das Jahr 1939 am 18. Februar mit einem Vortrag von Prof. Dr. Helmut Schultz „Der junge Mozart", der zugleich eine Einführung zur Universitätsmusik des Collegium musicum instrumentale am 24. Februar mit Werken von W. A. Mozart, Leop. Mozart, Bon. Asioli und K. Fr. Abel bildete. Am 1. Juni waren die Mitglieder zur Antrittsvorlesung von Prof. Felix Petyrek „Die Entwicklung der Tonsatzlehre" geladen. Der nächste Vortragende, Dr. Edmund Wachten-Berlin, behandelte am 17. Juni „Richard Strauß, die Formkunst seiner Opern". Der 2. und 5. Juli brachten die traditionellen Serenaden der Collegia musica mit Orchesterstücken von Schmelzer, Böhner und Karl Thieme, sommerlichen Chören des Barock und einem Hans-Sachs-Spiel von Ernst Rohloff. Am 17. Juli beendete eine interne Serenade des Collegium instrumentale mit Werken von Mozart und Danzi das Sommersemester. Im Winter folgten ein Vortrag von Oskar Lang -München über „Anton Bruckner als Mensch" am 22. Oktober und das Weihnachtskonzert des Musikwissenschaftlichen Instituts am 15. Dezember mit Werken von Murschhauser, Werner, Lasso, Tuch, Berger und Haydn. Die Sonntagsvorführungen im Instrumentenmuseum brachten „Musik des fernen Ostens" (22. Januar), „Cembalo und Cembalo ist zweierlei" (26. März), „Klänge aus Afrika" (14. Mai), „Liebhabermusik aus drei Jahrhunderten" (die 50. Sonntagsvorführung des Instrumentenmuseums am 25. Juni), „Das Wunder des Gamelanorchesters" (12. November) und „Musikinstrumente als Spielzeug" (17. Dezember).

Das Jahr 1940 begann mit einem Offenen Abend der Collegia musica am 15. März, der, eingerahmt von Ouvertüren von Pepusch und Schubert, ein mittelalterliches Programm von Perotin bis Ockeghem vorführte, den Zuhörern durch Erläuterungen von Dr. habil. Heinrich Husmann nähergerückt. Am 26. Mai sprach Dr. Wolfgang Schmieder über „Das Breitkopf-Archiv als Forschungsstätte" mit anschließender Führung durch dessen immense Schätze. Die Serenaden am 19. und 20. Juli brachten „Musik aus dem Bachschen Kreis" — Kammermusik, Chöre und eine Freilicht-Aufführung des „Jenaischen Wein- und Bierrufers", der hier zu einem Leipziger Rufer geworden war. Der nächste Vortrag am 20. Oktober von Prof. Dr. Felix Oberborbeck-Graz behandelte „Italienisches Leben im Volkslied". Ihm folgte am 27. November Dr. Wilhelm Hitzig, Abteilungsleiter am Reichssender Leipzig, mit dem Thema „Die Musik des Rundfunkhörers". Das Weihnachtskonzert am 15. Dezember endlich ließ Werke von Pasquini, Spiegler, Keiser, Josquin, Filtz und J. G. Lang erklingen. Die Sonntagsvorführungen dieses Jahres „führten vor": „Frühe Hammerklaviere" (28. Januar), „Kammermusik mit alten Streichinstrumenten" (25. Februar), „Gamben und Violen" (28. April), „Schöne kleine Orgeln" (16. Juni), „Die Viola d'amore" (3. November) und „Das Clavichord in Bild und Ton" (8. Dezember).

Heinrich Husmann, Leipzig

Das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Köln veranstaltete vom 13.—15. November unter Leitung von Prof. Dr. K. G. Fellerer eine Kölner Universitätsmusik. Die erste Veranstaltung am Vormittag des 13. November brachte außer der Eröffnungsansprache des Rektors Werke der Kölner Komponisten H. Lemacher, E. Strässer, H. Unger und einen Vortrag von Prof. Dr. L. Schiedermair über „Beethoven und die rheinische Landschaft". Am Nachmittag spielte Prof. Dr. M. Schneider auf der Orgel der Universitätsaula Werke von Max Reger. In einem weiteren Konzert folgte „Italienische Kammermusik des 17.—18. Jahrhunderts". Am 14. November vormittags fand eine Führung durch die Instrumentensammlung des Musikwissenschaftlichen Instituts statt und ein Vortrag von Prof. Dr. J. Malsch über „Neuzeitliche Hilfsmittel der Physik im Dienste der Musikwissenschaft". Nachmittags wurden Werke des jungen Beethoven aufgeführt, ferner — mit einem Einführungsvortrag von Prof. Dr. W. Kahl — „Musik der Kölner Humanisten". Der 15. November begann im Wallraf-Richartz-Museum mit der Eröffnung einer Sonderschau „Musik im Bild" durch den Direktor Prof. Dr. O. H. Förster und einer Führung durch Prof. Fellerer. Danach sprach Prof. Dr. E. Bücken über „Die Grundthemen der deutschen Musikkultur". Am Nachmittag wurde im Rautenstrauch-Joest-Museum durch dessen Direktor Dr. M. Heydrich eine Sonderschau „Exotische Musikinstrumente" eröffnet, durch die wiederum Prof. Fellerer führte. Zum Beschluß wurde „Studentenmusik des 16.—18. Jahrhunderts" dargeboten, wie schon die Humanistenmusik unter Leitung Prof. Fellerers mit Hilfe auch des Collegium musicum der Universität.

*

Zum Professor bei dem Staatlichen Institut für Deutsche Musikforschung wurde ernannt der wissenschaftliche Hilfsarbeiter Dr. Hans Albrecht.

Dem außerplanmäßigen Professor Dr. Hans Engel wurde mit Ernennung zum außerordentlichen Professor der Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität Königsberg übertragen.

Den Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität Innsbruck erhielt der zugleich zum außerordentlichen Professor ernannte Dozent Dr. Wilhelm Ehmann.

Verantwortlich: Prof. Dr. Rudolf Steglich, Erlangen, Danziger Straße 17
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38

Öffentlich scheint jedoch Filtsch in Paris nicht gespielt zu haben. Für den 13. März 1843 war ein erstes öffentliches Konzert angesetzt, das aber nicht stattfinden konnte, weil Filtsch kurz vorher an Fieber erkrankte und zwölf Tage im Bett bleiben mußte. Bald darauf spielte er aber wieder in den Pariser Salons, nach Rellstabs Urteil so frisch wie vorher.

Im Mai nahm Filtsch Abschied von Paris und unternahm in Begleitung seines Bruders eine Reise nach England. Damals entstand als Andenken James Pradiers kleines Reliefbild von Filtsch. Auf der Reise besuchte Filtsch in Boulogne Marie Blahetka, in deren Album er etwas komponierte.

Das „Athenäum" wies bereits bei seiner Ankunft in London auf sein ungewöhnliches Talent hin. Bald errang er auch hier große Erfolge. Öffentlich spielte Filtsch in London zum erstenmal im St.-James-Theater in der King-Street, das damals Abend für Abend „French Plays", leichte französische Stücke, spielte. Ohne vorherige Ankündigung in der Presse spielte Filtsch dort am 14. Juni zwischen zwei dieser Stücke eine Fantasie von Liszt und Notturni und einen Walzer von Chopin. Auch hier gefiel er ausgezeichnet und fand eingehendes Lob in der Presse. Am 4. Juli gab er dann eine eigene gutbesuchte Matinée in den Hanover-Square-Rooms. Hier spielte er hauptsächlich Chopin, das Scherzo in *H*-dur, das große Notturno, eine Anzahl Mazurken und Etuden und einen Walzer, außerdem Präludium und Fuge von Johann Sebastian Bach, das à la toccata aus den „Temperamenten" von Mendelssohn und die Serenade von Moscheles. Ein reichhaltiges Programm und in jeder Hinsicht ein großer Erfolg für Filtsch.



Carl Filtsch im Alter von 13 Jahren
Flachrelief von James Pradier, 1843

Die „Times", das „Athenäum", der „Musical Examiner" und die „Musical World" waren sich einig in seinem Lobe und hoben ebenso die Eleganz und feine Tönung wie die Kraft und Genauigkeit seines Spiels hervor. Alle sind überzeugt von seiner ganz außergewöhnlichen Begabung und überrascht von der künstlerischen Vollendung und Reife seines Spiels. „Musical World" meint, Filtsch gebühre mit Recht der Ruhm, Chopin in England verständlich gemacht zu haben.

Auch ihm selbst, nicht nur seiner Musik, galt die Aufmerksamkeit der Londoner. Die Zeitungen schildern ihn als schlanken Jungen voller Anmut, mit dunklen ausdrucksvollen Augen und einem bezaubernden Lächeln. In diesen Wochen war er für London „der interessanteste Junge, den es gibt". Kurz nach seinem Konzert